jacqueline jamin

histoire de la musique

alphonse leduc et cie paris

JAPON. — Musiciens d'un orchestre de Gagaku

8·50

Jacqueline Jamin

Professeur d'Education Musicale
au Lycée Alfred de Vigny
à Courbevoie

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

Iconographie des Editions Alphonse Leduc
Le chapitre Jazz est dû à François Leduc
Les légendes relatives aux instruments sont de
Hélène Charnassé

ALPHONSE LEDUC
Éditions Musicales, 175, rue Saint-Honoré, PARIS
Tous droits de Reproduction, de Traduction, réservés pour tous Pays
Printed in France - © 1966 by Alphonse Leduc et Cie - Imprimé en France
A.L. 23530

Planche extraite de la série « Les Instruments de Musique en couleurs » (Editions A. Leduc). *(Voir pages 195 à 199 et page 208).*

TABLE DES MATIÈRES

LES CIVILISATIONS ANTIQUES

I. **ORIGINE** 7
Les instruments 7
Le rôle de la musique 8
II. **LA MUSIQUE EN GRÈCE** 9
Les instruments 12
Les modes 12
La notation 13
Le rôle de la musique 13
III. **LE MONDE ROMAIN** 13

LE MOYEN AGE

I. **MUSIQUE RELIGIEUSE** 17
La monodie - Le chant grégorien 17
Naissance de la polyphonie 20
Ars Nova 20
Les drames sacrés 21
II. **MUSIQUE PROFANE** 22
La chanson populaire 22
Trouvères et troubadours 23
Divertissements profanes 24
III. **ÉVOLUTION DE LA NOTATION MUSICALE** 24
IV. **MUSIQUE INSTRUMENTALE DU XII^e AU XIII^e SIÈCLES** 25
Les instruments 25
Rôle des instrumentistes 27
Œuvres de musique instrumentale 27

LA RENAISSANCE

I. **POLYPHONIE RELIGIEUSE** 29
La Messe, le motet 29
Influence de la Réforme : le choral 32
II. **POLYPHONIE PROFANE** 32
La chanson 32
Le madrigal 33
Les vers mesurés à l'antique 33

L'ÉPOQUE CLASSIQUE

I. **MUSIQUE DRAMATIQUE** 34
L'Opéra : En Italie 35
En France : le ballet de cour 39
En Allemagne 39
L'Oratorio 40
La Cantate 40
L'Opéra-comique 40
II. **NAISSANCE DES FORMES DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE** 41

La fugue 41
La suite 42
La sonate 42
La symphonie 43
Le concerto 43
La musique de chambre 43
III. **LES ÉCOLES** 44
L'École italienne 44
L'École française : 44
Jean-Baptiste Lulli 45
François Couperin 46
Jean-Philippe Rameau 47
Christoph-Willibald Gluck 51
La musique en France pendant la Révolution et l'Empire 53
L'École allemande : 53
Jean-Sébastien Bach 53
Georg-Friedrich Hændel 57
Joseph Haydn 59
Wolfgang-Amadeus Mozart 63
Ludwig van Beethoven 68
L'École anglaise 71

LE ROMANTISME

I. **CARACTÈRES** 72
II. **PÉRIODE DE PRÉPARATION** 73
En Italie 73
En France 74
En Allemagne : 77
Carl-Maria von Weber 77
Franz Schubert 78
Felix Mendelssohn-Bartholdy 80
III. **PÉRIODE DE FLORAISON** 81
En Italie 81
Giuseppe Verdi 81
En France : 87
Hector Berlioz 87
Frédéric Chopin 91
En Allemagne : 93
Robert Schumann 93
Franz Liszt 95
Richard Wagner 96

SECONDE MOITIÉ DU 19e SIÈCLE - LE 20e SIÈCLE

I. **EN ALLEMAGNE** 105
II. **EN ITALIE** 111
III. **EN FRANCE** 118
Le théâtre lyrique 118
César Frank et ses disciples 124

Gabriel Fauré 126
Claude Debussy 128
Maurice Ravel 132
Les élèves de Fauré 133
Influence de Debussy 135
Les élèves de Ravel 135
Erik Satie et l'École d'Arcueil 135
Le Groupe des Six 136
Les Indépendants 139
Les Jeune-France 141
IV. **ÉCOLE RUSSE** 142
V. **ÉCOLE TCHÈQUE** 151
VI. **ÉCOLE HONGROISE** 152
VII. **ÉCOLE SCANDINAVE** 154
VIII. **ÉCOLE ANGLAISE** 154
IX. **ÉCOLES BELGES** 155
X. **ÉCOLES SUISSES** 156
XI. **ÉCOLE ESPAGNOLE** 157
XII. **ÉCOLES AMÉRICAINES** 158
L'OPÉRETTE 159

LE JAZZ

I. **ORIGINES - LA VOIX HUMAINE** 162
II. **NOUVELLE ORLÉANS - LES INSTRUMENTS** 163
III. **CHICAGO, NEW YORK - PREMIERS STYLES** 166
IV. **LE JAZZ MODERNE** 167

NOUVELLES TECHNIQUES MUSICALES

I. **LA MUSIQUE ATONALE** 170
En Autriche 170
En Allemagne 171
En Italie 173
En France 173
II. **LA MUSIQUE CONCRÈTE** 174
III. **LA MUSIQUE ÉLECTRONIQUE** 175
IV. **LA MUSIQUE ÉLECTRO-ACOUSTIQUE** 175

LA MUSIQUE DANS LES CIVILISATIONS ORIENTALES

I. **LA MUSIQUE CHINOISE** 176
II. **LA MUSIQUE JAPONAISE** 178
III. **LA MUSIQUE INDIENNE** 180
IV. **LA MUSIQUE ARABE** 181

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE 183

*
**

INDEX CHRONOLOGIQUE 200
INDEX ALPHABÉTIQUE 202
BIBLIOGRAPHIE 207
ICONOGRAPHIE 207

En 45 av. J.-C., César, rentrant à Rome, associa à son triomphe les fastes de la cour égyptienne et Cléopâtre elle-même, dont les suivantes jouaient de la flûte double, du sistre, des castagnettes et de la cithare. Film « Cléopâtre » (20th Century Fox).

Les photographies extraites de films sont des reconstitutions particulièrement précises, choisies après étude. Elles ont été préférées à des documents d'époque en raison de leur caractère plus vivant.

LES CIVILISATIONS ANTIQUES

I. ORIGINE

On peut penser que, de tout temps, les hommes ont exprimé leurs sentiments par des mélopées, des déclamations rythmées. Dès ses plus lointaines origines, on attribuait à la musique un pouvoir magique. Toutefois, on ne peut préciser ce qu'a été la musique dans les civilisations les plus éloignées de nous, car aucun document noté ne nous en est parvenu.

On a pu seulement reconstituer l'histoire des instruments; au cours des fouilles, on découvrit des monuments dont les murs étaient ornés de fresques, de bas-reliefs représentant des musiciens jouant de leurs instruments. Puis on a retrouvé, notamment dans les hypogées (tombeaux souterrains) égyptiens, des vestiges de ces instruments. Enfin, en déchiffrant les manuscrits, on a pu connaître leur nom et leur emploi.

LES INSTRUMENTS

Dès leur origine, et jusqu'à nos jours, ils se groupent en trois familles :

Les instruments de percussion. Ce sont les plus primitifs; ils soulignaient et accusaient le rythme de la danse : *tambours, timbales, cymbales, sistres, crotales.*

Les instruments à vent. Ils se classent en deux groupes. Les plus sonores accompagnaient de leurs stridences les défilés, les jeux de plein air : *trompettes droites, trompes.* Les plus doux rythmaient les danses dans les concerts, dans l'intimité : *flûtes.*

Les instruments à cordes pincées. Ils apparurent beaucoup plus tard, se mêlant aux flûtes et aux tambourins pour les concerts : *harpes, cithares, lyres.*

LE ROLE DE LA MUSIQUE

Les civilisations les plus anciennes : Perse, Assyrie, Chaldée, Peuple d'Israël, ont donné un rôle prépondérant à la musique qui était associée à toutes les manifestations de la vie : au temple, dans la vie privée, dans la vie publique.

Au temple, le jeu des instruments accompagnait les chants rituels (incantations). Ceux-ci avaient, croyait-on, le pouvoir d'attirer la faveur des dieux ou d'apaiser leur colère.

Dans la vie privée, le rôle de la musique n'était pas moindre ; aussi les esclaves musiciens étaient-ils très appréciés. Aucune fête n'avait lieu sans leur concours. Dans les riches demeures, la musique accompagnait toutes les heures de la journée.

Enfin, les cérémonies officielles, les défilés militaires, les triomphes des Pharaons étaient accompagnés de fanfares éclatantes.

EGYPTE. — Scène musicale dans le palais de Cléopâtre (69-30 av. J.-C.). De gauche à droite : harpe, lyre, tambourin, flûte double. Film « Cléopâtre » (20th Century Fox).

II. LA MUSIQUE EN GRECE

La musique était pour le peuple grec un élément essentiel.

On peut considérer dans l'évolution de cet art quatre périodes successives :

LA PERIODE CRETOISE s'étend de 2000 à 1400 avant J.-C. La Crète est le foyer de cette civilisation qui s'étend à toutes les îles de la mer Egée, puis vers la péninsule balkanique où de grandes villes, telles que Mycènes et Tirynthe, deviennent des centres d'expansion artistique. Les fêtes religieuses y sont célébrées par des concerts de musique et de danse. Des catastrophes successives, dont les causes nous sont inconnues, ruinèrent les villes; le dernier bouleversement (autour de 1200 avant J.-C.) amènera l'irruption des Doriens et provoquera l'anéantissement de cette première civilisation grecque. Fuyant devant les barbares, une partie des habitants de la Crète et des Iles allait se fixer en Asie Mineure d'où partit une nouvelle civilisation.

LA PERIODE D'ART PRIMITIF reste pour nous emplie de ténèbres; on peut cependant distinguer deux tendances : la première (influence nordique) se développe en Thrace et en Thessalie, elle est symbolisée par Orphée et sa Lyre. La seconde (influence d'Asie Mineure) est représentée par Olympos qui imposa de nouvelles formes musicales. Entre ces deux tendances se développent les *hymnes homériques :* ce sont de longs récits improvisés par les Aèdes (poètes-musiciens) qui les déclament en s'accompagnant de la lyre. Homère fut le plus célèbre poète épique de cette époque, on lui attribue les deux poèmes : l'*Iliade* et l'*Odyssée*. Cette période prendra fin vers le huitième siècle avant J.-C.

LA PERIODE DE FLORAISON, ou période classique, verra le magnifique épanouissement de la civilisation grecque. Elle commencera en 776 avant J.-C., avec le rétablissement des Jeux, et elle s'étendra sur les sixième et cinquième siècles avant J.-C. Les Jeux étaient primitivement des tournois athlétiques, célébrés périodiquement. On y ajouta plus tard des concours de poésie et de chant. Dès le huitième siècle avant J.-C., ils prirent une place importante dans la civilisation grecque.

Le premier musicien historique, Terpandre, est auteur de *nômes* (poèmes de style homérique accompagnés de la cithare). Le nôme, qui poursuivra sa carrière durant toute cette période, donnera naissance au *solo* instrumental : solo d'aulos ou de cithare. Plus tard, on fera dialoguer ces deux instruments.

C'est en 534 avant J.-C. qu'apparut, aux fêtes athéniennes des grandes Dionysies, la *tragédie*, cette forme si parfaite de

l'art dramatique et lyrique grec. C'est un hymne à Dionysos, le *Dithyrambe*, qui lui a donné naissance. Cet hymne en forme de cantate était à la fois chanté, mimé et déclamé. Aux fêtes en l'honneur du dieu, des choristes figuraient ses compagnons et chantaient le Dithyrambe, donnant ainsi la réplique à un chanteur : le *choryphée*. Les tragédies prirent une importance considérable, des concours dramatiques furent institués dans lesquels le poète, qui était souvent le principal acteur, tel Eschyle, devait présenter trois tragédies et un drame satyrique. La composition des tragédies et des drames obéissait à des règles très strictes : les choristes accompagnaient le plus souvent leurs chants de danses, les monologues déclamés étaient soutenus par le timbre de l'aulos et les airs étaient chantés par les artistes principaux. Les principaux auteurs tragiques furent : Eschyle, Sophocle, Euripide.

Parallèlement aux tragédies, les *comédies satyriques* se développent. Aristophane, le plus célèbre des poètes comiques, en composa une quarantaine, dont une douzaine sont parvenues jusqu'à nous : *la Paix, les Guêpes, les Oiseaux*. Il écrit avec verve et fantaisie, mêlant à une fine observation de la réalité, une bouffonnerie caricaturale et une exquise poésie.

LA PERIODE DE DECADENCE. A la période classique succède celle du déclin et, après Alexandre (330 avant J.-C. environ), celle de la décadence. Les grandes formes s'amenuisent, le rythme s'amollit et se complique, le drame dégénère en pantomime. Lorsque, au deuxième siècle avant J.-C., la musique grecque envahira triomphalement Rome, ce sera un art raffiné, mais affaibli et fort éloigné de ce qu'en espéraient Platon et Aristote.

MASQUES DE LA TRAGEDIE ANTIQUE. — A gauche, masques grecs antiques formant porte-voix. Des masques de ce genre sont encore utilisés de nos jours pour le théâtre en Extrême-Orient.

Ci-dessous, reconstitution par la télévision d'un demi-masque pour « Les Perses », tragédie d'Eschyle (472 av. Jésus-Christ).

LES INSTRUMENTS

Comme chez les musiciens de la haute antiquité, les instruments se classent en trois groupes :

Les instruments à vent : l'*Aulos,* instrument à anche, simple ou double, joue un rôle considérable; il accompagne les danses, soutient le chant, dialogue avec la *Cithare.* La *Flûte de Pan* (*Syrinx*) est formée d'une série de 8 ou 9 tubes fermés, juxtaposés, dont les longueurs différentes sont calculées de façon à donner une gamme musicale; cette flûte de Pan garde un caractère rustique. La *trompette* droite ou courbe, de sonorité éclatante, est utilisée pour les sonneries militaires.

Les instruments à cordes avaient un rôle comparable à celui de l'aulos : *lyre, cithare, harpe,* dont les cordes sont pincées, soit avec les doigts, soit avec un *plectre* (baguette de bois, d'ivoire ou d'or qui servait à toucher les cordes), participaient à toutes les fêtes. Le nombre de cordes, fixé tout d'abord à 3 ou 4, puis à 7 ou 8, atteindra 300 ans avant J.-C. le chiffre de 15. L'accord de l'instrument, qui exige une très grande précision, se fait au moyen de chevilles. Aussi, les bons instrumentistes, Citharèdes, capables de ce délicat travail, étaient-ils très considérés et recherchés.

Les instruments de percussion rythmaient la danse : le *tympanon,* tambourin frappé par une baguette, les *crotales* de la famille des castagnettes, les *cymbales,* introduites tardivement, venues d'Asie

A Alexandrie (III[e] siècle avant J.-C.) paraît l'*Hydraule,* sorte de grande flûte de Pan de 8, 15 ou 19 tuyaux, munie d'un clavier et d'un système hydraulique compresseur d'air qui lui a donné son nom. Cet orgue eut un succès considérable, il se développera dans la civilisation romaine et subsistera jusqu'au neuvième siècle de notre ère.

LES MODES

L'étude des Traités qui nous sont parvenus, les explications fournies par les textes littéraires, nous permettent de reconstituer ce que furent les gammes grecques. Elles se lisaient de l'aigu au grave et étaient composées de deux groupes de quatre notes appelés *tétracordes.*

A l'intérieur de chaque *tétracorde,* le point de départ de la gamme pouvait varier suivant sept manières ou *modes :*

Le *mode* national était le *Dorien :* mi ré do si - la sol fa mi.

Deux autres *modes*, importés d'Asie, eurent un rôle important dans la musique antique :

Le *mode Phrygien :* ré do si la - sol fa mi ré.

Le *mode Lydien :* do si la sol - fa mi ré do.

Platon nous apprend que les Grecs attribuaient aux *modes* un caractère particulier, tel que l'expression d'un sentiment ou d'un état d'âme. Le *dorien* était réservé à la musique de style noble et accompagnait certains passages de la tragédie; le *phrygien* était réservé au *dithyrambe;* le *lydien*, considéré comme inférieur, tombera plus tard en désuétude.

LA NOTATION

Pendant de nombreux siècles, les mélodies se transmirent dans le monde hellénique par la tradition orale jusqu'au moment où, parvenus à un stade plus avancé de connaissances musicales, des musiciens tentèrent un essai de notation; il semble que l'usage du premier système s'établit vers le cinquième siècle avant J.-C.

Cette notation était alphabétique, chaque son étant représenté par une lettre; ces lettres étaient placées au-dessus du texte littéraire; la durée des sons étant liée à celle des syllabes, il n'était pas utile d'employer des signes pour préciser le rythme.

LE ROLE DE LA MUSIQUE

Il est considérable. La musique était institution d'Etat, elle faisait partie de l'éducation du citoyen, on lui attribuait le pouvoir d'ordonner, de discipliner. Le mot musique avait un sens beaucoup plus large que celui que nous lui attribuons aujourd'hui, il était synonyme d'équilibre, d'harmonie, de rythme. La musique était toujours *homophone;* les instruments se contentaient de reproduire la mélodie, d'une grande simplicité, chantée par le soliste ou les chœurs. Poésie et musique, très intimement liées, participaient à toutes les manifestations de la vie publique ou privée.

Cet art va se perpétuer jusqu'après la conquête romaine et influencera profondément les premiers chants chrétiens.

III. LE MONDE ROMAIN

Bien avant que la Grèce ne devint province romaine, sa civilisation avait pénétré, sur les traces de son commerce, à Rome même et dans tout le bassin méditerranéen.

Une fois annexée (146 avant J.-C.), la Grèce paracheva la conquête pacifique de son vainqueur. Son art et ses mœurs ne tardèrent pas à s'imposer à Rome et à y triompher.

Les chants monodiques accompagnés par la cithare connaissent un grand succès. Les riches patriciens romains n'hésitent pas à faire venir de Grèce des esclaves musiciens qui introduisent les instruments, les modes et le répertoire helléniques. Peu à peu la musique, jusqu'alors négligée à Rome, prend une place importante dans la société. Des membres de l'aristocratie jouent, chantent et composent. Les Empereurs eux-mêmes participent à des concours de chant : Caligula chante avec les acteurs sur la scène; Néron n'hésite pas à revêtir l'habit de cithariste et, avec une fausse humilité, se présente aux concours. Il finit par se faire inscrire à la corporation des citharistes professionnels...

Les jeux du cirque sont accompagnés de fanfares éclatantes, d'orchestres composés de nombreux musiciens. Les Romains utilisent un instrument qui leur est propre, le *scabellum*, puissant claquoir à soufflet qui servait à marquer le rythme de la danse et à annoncer la fin du spectacle.

ROME - LES JEUX DU CIRQUE. — Des courses de chars clôturaient fréquemment les spectacles des arènes. Leur succès en avait fait de véritables institutions. Les accidents, souvent mortels, ne contribuaient pas peu à leur faveur. Des sonneries de « tuba » et de « buccins » annonçaient chaque épreuve et des chœurs de jeunes filles soulignaient les mérites des vainqueurs. Peinture de C. Ademollo, 1880.

Dès le premier siècle de notre ère, deux courants vont se préciser :

— la *musique religieuse,* qui accompagne le *rite païen,* à laquelle il faut adjoindre, dès 50 après J.-C., les premiers *chants chrétiens,* inspirés soit des chants de la synagogue, soit des thèmes gréco-romains ;

— la *musique profane,* qui accompagne avec virtuosité et éclat toutes les manifestations de la vie.

L'art romain subsistera jusqu'au cinquième siècle de notre ère, époque à laquelle s'établira totalement le chant chrétien, point de départ de la musique occidentale.

ROME. — Soldats sonnant du « tuba » ou trompette droite. Connue depuis la plus haute antiquité, la trompette droite en métal était utilisée dans la vie civile, dans l'armée, dans la marine, pour les sonneries, signaux, avertissements, sommations à portée lointaine. Film « Ben-Hur » (Metro-Goldwyn-Mayer).

LE MOYEN AGE

De la chute de l'Empire romain d'Occident (476) au début des temps modernes (découverte de l'Amérique, 1492), une longue période de recherches va s'établir.

Durant ces dix siècles, la musique, associée à toutes les manifestations de la vie religieuse et de la vie civile, se développe et, après de multiples essais, de nouvelles formes, de nouveaux moyens d'expression vont s'élaborer.

Après les grandes invasions, qui déferlèrent sur l'Empire romain d'Occident dès le premier siècle de notre ère et devaient se poursuivre durant quatre siècles, une coexistence puis une fusion des mondes germanique et romain s'établit.

Après la chute de l'Empire, l'Eglise triomphante étend son influence sur l'Europe; elle apporte en ces temps troublés un élément d'ordre et d'espoir, aussi, durant le haut Moyen Age, l'art religieux seul est toléré, la morale chrétienne réagissant contre les divertissements de la civilisation romaine.

I. MUSIQUE RELIGIEUSE

LA MONODIE — LE CHANT GREGORIEN

Les premiers chants chrétiens étaient inspirés soit des chants de la synagogue, soit des chants païens gréco-romains. Dès le sixième siècle de notre ère, ils étaient si nombreux qu'une réforme devint nécessaire.

Ce fut le Pape GRÉGOIRE Ier, dit GRÉGOIRE LE GRAND, qui réorganisa dans l'Eglise de Rome le chant liturgique auquel on a donné son nom. Il fit un choix parmi les chants existants

INRI

et les réunit dans un recueil : l'*Antiphonaire;* pour en assurer la diffusion, il amplifia à Rome une école : la *Schola Cantorum,* dans laquelle les clercs s'initiaient à la connaissance de ce chant avant de le propager à travers la Chrétienté.

Ce chant, toujours exécuté à l'unisson, sans accompagnement, est une mélodie aux intervalles restreints, dont le rythme épouse étroitement les accents du texte latin. Par sa simplicité, sa pureté, la cantilène grégorienne a un caractère de ferveur et de sérénité; d'une exécution accessible à tous, elle permet aux fidèles de participer activement à la célébration de l'office.

NAISSANCE DE LA POLYPHONIE

Dès le neuvième siècle, la monodie grégorienne s'enrichit de nouvelles parties; il apparaît que, d'instinct, les chanteurs superposent à la voix principale une autre partie sonnant cinq notes plus haut ou quatre notes plus bas : on appela *diaphonie* ou *organum* ce premier essai de musique polyphonique.

Au douzième siècle, on superposa aux deux voix de l'organum une troisième partie ornementée et improvisée : le *déchant.*

Au cours du treizième siècle, on superposa, selon des règles fort compliquées et très strictes, plusieurs mélodies ; la technique d'écriture musicale qui consiste à assembler ces mélodies note contre note, point contre point, prit le nom de « contrepoint ».

Les plus célèbres compositeurs de cette période furent Léonin et Pérotin, à Notre-Dame de Paris.

ARS NOVA

Au début du quatorzième siècle, un renouvellement de l'art polyphonique apparaît en Occident sous le nom d'*Ars Nova.*

Les anciens modes grégoriens s'altèrent, le mode de ut, après une longue période d'instabilité tonale, s'affirmera triomphalement au seizième siècle; les formes se précisent.

◀ *UN MYSTERE. — Représentation du « Vray-Mystère de la Passion » sur le parvis de la basilique Notre-Dame de Paris. Au cours du Moyen Age, les Miracles et les Mystères, joués souvent sur le parvis des églises, avaient remplacé les inhumains jeux de cirque de l'Antiquité. Vivantes illustrations des Ecritures, ces représentations, où intervient la musique, duraient parfois une journée entière. Notre théâtre moderne y a puisé de nombreux enseignements.*

Deux noms vont s'imposer : PHILIPPE DE VITRY et GUILLAUME DE MACHAUT.

PHILIPPE DE VITRY (1291 - vers 1361), théoricien de l'Ars Nova, invente de nouveaux rythmes, établit des lois de composition.

GUILLAUME DE MACHAUT (1300 - vers 1377) a laissé une œuvre musicale et littéraire qui est un des « points culminants de l'art français du quatorzième siècle ». Il compose un grand nombre de *lais, virelais, rondeaux,* dans lesquels il exploite toutes les possibilités sonores et rythmiques. Sa *Messe de Notre-Dame,* justement célèbre, a été le point de départ de l'immense collection des messes polyphoniques des quinzième et seizième siècles.

La polyphonie religieuse se développe progressivement au cours du quatorzième siècle en Europe; l'école française est alors prépondérante.

LES DRAMES SACRES

Le drame sacré est la représentation d'un texte liturgique. Il apparaît au dixième siècle. Rapidement amplifié, il prend le nom de *Drame liturgique;* il est exécuté pendant la messe, devant l'autel, par les clercs qui dialoguent en latin sur le texte de l'office du jour; les fidèles n'y prennent aucune part.

Au douzième siècle, le *Drame semi-liturgique* prend plus d'ampleur; il est joué sur le parvis, l'action mêle les personnages sacrés représentés par les clercs aux personnages laïcs représentés par les habitants du village; ceux-là s'expriment en latin, ceux-ci en langue romane, c'est déjà une pièce de théâtre qui comprend des divertissements burlesques : irruption de diables, de démons...

Au quatorzième siècle se multiplient *Miracles* et *Mystères;* les clercs n'y participent plus, ce sont les laïcs qui les jouent sur le parvis de la cathédrale : le texte en vers est d'une ampleur considérable, il est parsemé d'interventions musicales qui mêlent les intermèdes instrumentaux aux chansons et aux chœurs; parfois, des danses animent l'action. La représentation se prolonge souvent durant plusieurs journées. Dès la fin du quatorzième siècle, elle est assurée par des acteurs professionnels groupés sous le nom de « *Confrérie de la Passion* », leur talent contribue au développement et au prestige des Mystères. Un des plus célèbres est le *Mystère de la Passion,* d'ARNOULD GRÉBAN (vers 1410 - vers 1471), qui représente avec ses 35.000 vers le triomphe du genre.

Né tout d'abord de la ferveur religieuse, le drame sacré évolue vers une dramatisation plus extérieure que l'élément populaire traduit avec saveur. On peut voir dans les *Mystères* une des origines lointaines de l'*Oratorio.*

II. MUSIQUE PROFANE

LA CHANSON POPULAIRE

Elle puise son origine dans l'art de la danse; les premières chansons populaires écrites en langue romane s'inspirent souvent de mélodies religieuses dont le rythme, totalement modifié, permet de scander la danse à laquelle la chanson est destinée. Dans cette chanson, poésie et musique sont si intimement liées qu'il est impossible de les dissocier.

MOYEN AGE. — Sonnerie de cor annonçant un départ pour la chasse. Le cor est le plus ancien de tous les instruments. D'abord simple coquillage ramassé sur les grèves, puis corne ou défense d'animal, il devient au XVI^e siècle un instrument métallique. Jusqu'au milieu du XVIII^e siècle, sa fonction est seulement utilitaire : sonneries de guerre ou de chasse, signaux d'avertissement pour certaines circonstances de la vie quotidienne au château ou à l'intérieur de la ville. Vers 1750, il entre dans l'orchestre et ses formes se compliquent jusqu'à ne plus présenter qu'une analogie lointaine avec la corne originelle. Film « Les Visiteurs du Soir » (Marcel Carné).

Durant tout le Moyen Age la vogue de cet art populaire ne cesse de croître, les musiciens qui le propagent ont un rôle social considérable. Mimes et Histrions parcourent les campagnes, vont de ville en ville, colportant les nouvelles en s'accompagnant du luth, de la vièle ou du rebec; aux carrefours retentissent les chants et les instruments; leur répertoire très varié s'adapte à toutes les circonstances, à tous les milieux. Transmises par la tradition orale, peu de chansons sont parvenues jusqu'à nous; c'est seulement à partir du douzième siècle que la chanson devint un art véritable.

TROUBADOURS ET TROUVERES

Ils sont les « trouveurs », les inventeurs de la chanson savante. Les Troubadours s'expriment en langue d'Oc (Sud de la Loire), les Trouvères s'expriment en langue d'Oïl (Nord de la Loire).

Leur inspiration est différente : elle est lyrique chez les Troubadours, qui « inventent » la chanson courtoise dans laquelle le Poète rend hommage à sa Dame, guerrière chez les Trouvères qui se plaisent à conter les exploits des chevaliers, les récits de croisades. Quel que soit leur sujet d'inspiration, ces chansons ont un caractère commun : liberté d'expression, union parfaite de la poésie et de la musique, rythme précis.

Appartenant tout d'abord aux classes élevées de la société (noblesse féodale ou grande bourgeoisie), les Troubadours puis les Trouvères confient leurs œuvres à des musiciens de profession : jongleurs et ménestrels; ceux-ci étaient, selon leur habileté, attachés aux grandes maisons féodales ou simples musiciens ambulants. Le mode d'exécution le plus fréquent était la monodie; parfois, dans une assemblée populaire, les refrains étaient repris en chœur à l'unisson.

Les chants convenaient à toutes les circonstances : *chants de mariage et de fête, chants de métier,* dont le rythme scandait le geste, *chansons de danse* (les plus appréciées); enfin, les *chansons courtoises* et les *chansons épiques,* plus raffinées, étaient destinées surtout à la veillée au château.

Du douzième au quatorzième siècle, les Troubadours, dont les plus célèbres sont GUILLAUME DE POITIERS, BERNARD DE VENTADOUR, et les Trouvères, tels THIBAUT DE CHAMPAGNE, ADAM DE LA HALLE, COLIN MUSET, ont transformé l'art instinctif des premiers mimes et histrions en un art raffiné et savant qui impose la supériorité de l'art français sur les écoles étrangères. Parmi celles-ci, l'école allemande fut alors la plus célèbre, grâce aux « Minnesinger »; ceux-ci ont les mêmes sujets d'inspiration que Trouvères et Troubadours. Leurs traditions furent perpétuées jusqu'au seizième siècle par les « Meistersinger ».

DIVERTISSEMENTS PROFANES

Parallèlement aux chansons, des divertissements accompagnaient les réunions : festins, mariages, tournois. De moins grande importance que les *Mystères*, les *Divertissements profanes* étaient représentés dans la salle des fêtes ; ils consistaient en « entrées » de musiciens costumés et masqués qui chantaient, mimaient et dansaient de petits intermèdes appelés « *mômeries* » ou « *entremets* ».

Comme les mystères, les divertissements profanes sont à l'origine de l'Opéra qui apparaîtra à la fin de la Renaissance.

III. EVOLUTION DE LA NOTATION MUSICALE

Si, à l'origine, les chants étaient transmis par tradition orale, il devint bientôt nécessaire de les noter musicalement si on désirait obtenir de nouvelles auditions d'une même œuvre.

On représenta tout d'abord chacun des sept sons de la gamme par une lettre de l'alphabet :

a	b	c	d	e	f	g
la	si	do	ré	mi	fa	sol.

Cette notation, empruntée au système des Grecs, était visuellement inexpresssive. Aussi, dès le neuvième siècle, on représenta par des accents /\ appelés *neumes* les inflexions de la voix ; dès le dizième siècle, on traça une ligne horizontale pour ordonner les neumes ; puis, au début de cette ligne, on dessina une lettre correspondant à un son fixe et ce fut là l'origine de la portée et de la clé.

C'est le moine italien GUI D'AREZZO (vers 995 - vers 1050) qui ordonna ces deux éléments ; on lui attribue également l'origine du nom des notes. Il remarqua que chacun des vers de l'Hymne de la fête de Saint Jean-Baptiste commençait par chacun des degrés de la gamme dans leur ordre naturel :

UT queant laxis
REsonare fibris
MIra gestorum
FAmuli tuorum
SOLve poluti
LAbii reatum.

Il prit la syllabe initiale qui désigna dès lors chacune des notes : UT, RE, MI, FA, SOL, LA.

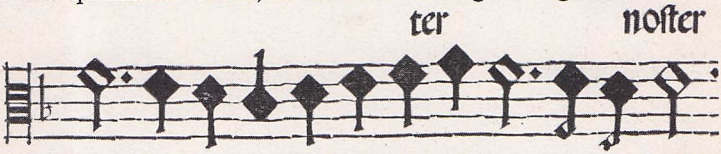
Le nom de la note SI, formé des initiales de Sancte Johannes, fut inventé beaucoup plus tard.

On a cru pendant longtemps, sans preuve exacte d'ailleurs, que la syllabe de solmisation DO, remplaçant UT en Italie et en France, était due au musicien DONI (1593-1647) de Florence, utilisant la première syllabe de son nom. Il est beaucoup plus vraisemblable, d'après Hugo RIEMANN, que cette syllabe DO ait été utilisée pour la première fois en 1673 dans le traité « *Il pratico musico* », de G.M. BONONCINI ou BUONONCINI (1640-1678).

Le développement de la musique polyphonique rendit nécessaire l'indication de la durée des sons. Par sa place sur la portée, la note indiquait sa hauteur; par sa forme, sa durée.

Dans la notation proportionnelle, chaque figure peut valoir la moitié de celle qui la précède, mais le plus souvent elle en vaut le tiers.

Au quinzième siècle, la notation losangée se généralise :



Dès les premiers manuscrits de plain-chant, on trouve à l'état embryonnaire les éléments de notre notation moderne.

IV. MUSIQUE INSTRUMENTALE DU DOUZIEME AU QUINZIEME SIECLE

LES INSTRUMENTS

Durant tout le Moyen Age, les instruments accompagnent les voix, soutiennent les danseurs, participent aux fêtes, à la guerre.

Aux instruments déjà en usage dans l'Antiquité, on peut ajouter ceux rapportés des croisades; ceux-ci, peu à peu transformés, se groupent selon leur intensité et leur emploi :

1° *Instruments de percussion,* qui scandent le rythme : *tambour, cymbale, naquaires* (timbales).

2° *Instruments à vent : trompette, flûte, cor, chalemie, douçaine* (variante de la chalemie), *cornemuse.*

3° *Instruments à cordes,* parmi lesquels on distingue :

a) cordes *frottées :* la *vièle* et le *rebec* (ancêtres du violon), la « *chifonie* » (vielle à roue);

b) cordes *pincées :* la *harpe,* le *psaltérion* (caisse triangulaire tendue de cordes; de dimensions réduites, il est tenu contre le corps), le *luth,* qui est le plus expressif.

INSTRUMENTS ANCIENS. — A gauche, la flûte à bec et la harpe sont des reconstitutions. Au fond, un archiluth datant de la fin du XVI^e siècle. A droite, une mandore de 1604. Groupe du Professeur Cotte à Paris.

c) cordes *frappées :* le *tympanon;* c'est un psaltérion dont les cordes sont percutées par un petit marteau.

Au quatorzième siècle apparaissent les premiers *instruments à clavier,* encore fort primitifs; au quinzième siècle, ils sont déjà assez importants pour permettre d'entendre la suite des douze sons de la gamme chromatique. Un dispositif mécanique actionné par l'abaissement de la touche permet de pincer la corde dans l'*épinette* ou le *clavecin,* ou de percuter cette corde dans le *clavicorde.*

Enfin l'*orgue :* instrument à vent, à clavier, est encore de petites dimensions.

Ces instruments, dont certains constituent une famille, c'est-à-dire qu'ils existent en plusieurs tailles, du grave à l'aigu, tels les flûtes, les chalemies, sont employés selon leur intensité. Ils se divisent en deux groupes :

a) Les *hauts instruments* sont les plus sonores; à vent et à percussion, ils scandent les défilés militaires, les marches et annoncent aussi du haut du beffroi l'approche de l'ennemi. Ce sont les « fanfares » composées de trompettes, tambours, cors, saqueboutes (nom de notre trombone).

b) Les *bas instruments,* de sonorité douce : flûtes, instruments à cordes, à clavier, accompagnent les danses, les concerts au château.

ROLE DES INSTRUMENTISTES

Les instrumentistes se divisent en plusieurs groupes selon leur rôle :

a) Les *musiciens de la chapelle,* chantres et organistes, rehaussent de leur talent les offices religieux.

b) Les *musiciens de la chambre* se joignent parfois aux musiciens de la chapelle; ce sont les plus habiles, ils jouent des bas instruments et sont de toutes les fêtes.

c) Les *musiciens de l'écurie,* ainsi nommés car ils suivent leur maître à cheval, jouent des hauts instruments rythmant les marches, les défilés, à la guerre, à la chasse, dans les tournois.

Au quinzième siècle, la cour de Bourgogne est prépondérante, car PHILIPPE LE BON puis CHARLES LE TÉMÉRAIRE donnent aux musiciens une place importante dans leur Maison.

ŒUVRES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE

Durant le Moyen Age, on peut danser au son des voix, mais dès que les instruments se perfectionnent, on remplace les voix par le jeu des flûtes, des rebecs, des chalemies.

Tout naturellement les premières œuvres de musique instrumentale seront des *transcriptions* de chansons à danser; les premiers exemples qui nous soient parvenus sont les *Estampies* (treizième siècle).

Dès le seizième siècle, on compose un répertoire nouveau, spécialement conçu pour les instruments.

En France, les *Danceries*, de CLAUDE GERVAISE (première moitié du XVI[e] siècle).

En Italie, des *transcriptions* de chansons et de danses écrites pour le luth par FRANCESCO DE MILANO et imprimées par PETRUCCI.

En Angleterre, de nombreuses pièces de danse pour clavecin par BYRD (1543 ? - Stondon Massey, Essex, 1623), JOHN BULL (1562 ? - Anvers 1628), GIBBONS (Oxford 1583 - Canterbury 1625).

Ces œuvres, souvent très savantes, sont à l'origine des formes de musique instrumentale qui s'épanouiront au siècle suivant.

MOYEN AGE. — Au premier plan, joueur de viole. L'archet recourbé a encore la forme de l'arc, dont il tire son nom. Le musicien l'utilise en guise de baguette pour diriger des instrumentistes qui lui font face. Au second plan, joueuse d'orgue « portatif ». Des courroies passées autour de l'épaule maintiennent l'instrument. La main gauche actionne le soufflet, la main droite le clavier. Les orgues furent en faveur jusqu'au XVII[e] siècle dans les maisons aisées. On s'en servait autant pour la musique profane que pour les œuvres religieuses. Peinture de Luc-Olivier Merson (1898).

LA RENAISSANCE

Floraison de la Polyphonie (16e siècle)

Le renouveau littéraire, artistique, scientifique, qui apparaît en Italie au quinzième siècle et se répand en Europe dès le seizième, prend le nom de Renaissance. Ce mouvement humaniste, en réaction contre l'enseignement médiéval traditionnel, cherche à faire revivre l'art antique. L'imitation de la nature, le culte de l'individu, de ses sentiments, de ses aspirations, modifient profondément les sujets d'inspiration.

La renaissance musicale, qui apparaît un siècle environ après celle des autres arts, manifeste les mêmes tendances.

I. POLYPHONIE RELIGIEUSE

LA MESSE, LE MOTET

La *Messe* et le *Motet* sont les deux formes de la polyphonie religieuse à cette époque; la messe est composée sur les textes de l'*ordinaire* (ex. : *Kyrie*); le motet est devenu une composition libre sur paroles latines. Il apparaît dans le Nord de la France et se développe en Italie grâce aux compositeurs franco-flamands; il s'établit enfin dans toute l'Europe où il s'impose jusqu'au dix-septième siècle; il est détrôné alors par les nouvelles formes dramatiques et symphoniques. Il présente donc trois périodes qui correspondent aux développements et migrations de la forme :

Période Franco-Flamande

GUILLAUME DUFAY (Cambrai 1400-1474), compose un grand nombre de *Messes* et de *Motets*.

JEAN OCKEGHEM (Hainaut 1430 ? - Tours 1495). Chantre à la cathédrale d'Anvers, musicien de Charles VII, Louis XI et Charles VIII, c'est un des maîtres du contrepoint.

Floraison de la polyphonie sacrée

Ces formes atteignent leur apogée avec :

JOSQUIN DES PRÉS (Condé-sur-Escaut 1450 ? - 1521) qui passa la première partie de sa vie en Italie; il fut ensuite au service de Louis XII. Avec lui, l'art sacré atteint son plus grand raffinement.

GIOVANNI PIERLUIGI da PALESTRINA (Palestrina 1525 - Rome, 1594). Maître de chapelle à Saint-Pierre de Rome, puis dans différentes églises de la ville, son œuvre est presque exclusivement religieuse.

Dans ses *messes,* il exprime le sentiment religieux dans un style clair et ordonné. Dans les *motets,* il donne libre cours à son lyrisme ; la polyphonie extrêmement riche reflète les images suggérées par le texte.

Sans être un novateur, il domine la musique de son temps par l'abondance et la qualité de ses compositions.

TOMAS VICTORIA (Avila vers 1548 - Madrid 1611). Peut-être élève de Palestrina, il est contemporain de Gréco (1545-1614) et de l'ascétique Philippe II (1527-1598). Compositeur mystique, son œuvre sévère et profonde atteint à une grande beauté.

ROLAND DE LASSUS (Mons vers 1530 - Munich 1594). Une existence mouvementée le conduit à travers l'Europe, puis il fait une brillante carrière de chanteur, compositeur et maître de chapelle à la cour de Munich.

« Son œuvre constitue dans son immensité un tout représentatif d'un génie universel, qui synthétise sans effort les tendances de son temps en lui imprimant la marque d'une personnalité multiforme. » (Van den Boren : *Roland de Lassus.*)

Il compose des *chansons* françaises, des *villanelles* italiennes, des *lieder* allemands, où il apparaît tour à tour primesautier, sensible, burlesque ou raffiné. Une importante œuvre de musique religieuse, *messes* et *motets,* fait de lui un des plus grands compositeurs de son temps.

PALESTRINA. — Le grand compositeur italien du XVI^e^ siècle inspira au musicien allemand Hans Pfitzner l'opéra « Palestrina » (1917) dont nous présentons une scène. L'action, qui se déroule à Rome vers 1580, relève de la légende plus que de la vérité historique. Epuisé par l'âge et les épreuves, Palestrina a refusé de composer la Messe que le Prince-Cardinal Borromée lui a commandée au nom du Pape. Le prélat l'a fait jeter en prison. Libéré, le vieux maître voit apparaître, la nuit, en une vision, les grands compositeurs du passé. Ils l'exhortent à parachever sa mission terrestre en écrivant sa Messe, dont les anges viennent lui chanter les thèmes. A l'aube, l'œuvre est achevée. Palestrina est vaincu par le sommeil. Son fils trouve les feuillets jonchant le sol autour de lui; il les rassemble et les apporte au Pape, que la beauté de cette musique subjugue. Conscient de son erreur, le cardinal vient se jeter aux pieds du musicien. Représentation à l'Opéra de Munich. ▶

Transformation du style : Période Italo-Allemande.

En Italie, la complexité de l'exécution due au trop grand nombre de parties nuit à l'expression.

ALLEGRI (Rome 1582-1652), compose un grand nombre de *motets* et le célèbre *Miserere* à neuf voix.

En Allemagne, la tendance de R. DE LASSUS va se généraliser, ce ne sont plus des motets mais de véritables *drames chantés*. La musique religieuse cède le pas à la musique dramatique et conduit à la forme de la *Cantate*.

HEINRICH SCHÜTZ (Köstritz, Saxe, 1585 - Dresde 1672), fait ses études en Italie, puis revient en Allemagne où il compose des *drames sacrés* dans lesquels les voix solistes alternent avec les chœurs ; l'expression y est fort belle, mais c'est déjà de la musique religieuse de concert selon les tendances de l'époque.

INFLUENCE DE LA REFORME : LE CHORAL

Ce mouvement est dominé par la personnalité de MARTIN LUTHER (Eisleben, Thuringe, 1483-1546). Excellent musicien, il écrit, pour les offices de l'Eglise réformée dont il est le fondateur, les textes des chorals dont il compose lui-même quelques mélodies, en empruntant d'autres au répertoire grégorien ou à des chansons populaires. Ce sont des pièces de style polyphonique, écrites en langue vulgaire. La phrase courte et précise est toujours ponctuée par un point d'orgue. Par sa simplicité et son ampleur, le *Choral* prend dans la liturgie luthérienne une place considérable ; cette forme dont Luther est le créateur atteindra son apogée avec JEAN-SÉBASTIEN BACH.

II. POLYPHONIE PROFANE

Les tendances individualistes de la Renaissance se précisent dans les œuvres de musique profane : *chanson* ou *madrigal*.

LA CHANSON

La chanson, essentiellement française, présente deux formes :

— la *chanson à couplets* alternant couplets et refrains (forme du rondo) ;

— la *chanson pittoresque* ou imitative créée par :

CLÉMENT JANEQUIN (Châtellerault 1480 ? - Paris 1560 ?), musicien de François Ier et de Henri II.

Dans la chanson pittoresque, le texte souvent composé d'onomatopées s'épanouit en un vaste tableau descriptif,

coloré, où la conception de l'écriture concourt à la vie intense qui anime l'œuvre : *la Bataille de Marignan, le Chant des Oiseaux, les Cris de Paris, le Caquet des femmes* sont autant de « fresques musicales » qui connurent en leur temps un prodigieux succès.

La renommée de Janequin s'étendit jusqu'en Italie.

LE MADRIGAL

C'est une forme typiquement italienne, d'écriture polyphonique, qui traduit le plus exactement possible le sens littéral du mot. Selon une convention un peu primitive, s'il s'agit de ciel, la mélodie s'élève; au contraire, s'il s'agit d'enfers, d'abîmes, la mélodie s'abaisse...

Après des musiciens flamands fixés en Italie, comme ARCADELT, les maîtres du *madrigal* sont des Italiens : C. DE RORE, L. MARENZIO, GESUALDO et MONTEVERDI.

LES VERS MESURÉS A L'ANTIQUE

Ce genre très français fut créé par le poète JEAN-ANTOINE DE BAÏF (1532-1589) qui, avec l'appui de Charles IX, fonda en 1570 une *Académie de poésie et de musique*. Les poètes Ronsard et Jodelle écrivaient des « vers mesurés à l'antique » sur lesquels des musiciens tels JACQUES MAUDUIT (Paris 1557 - Paris 1627), CLAUDE LE JEUNE (Valenciennes, vers 1530 - Paris 1600), COSTELEY (Pont-Audemer 1531 ? - Evreux 1606) composaient des *chansons* dont le rythme épousait étroitement celui du vers « scandé à l'antique ».

Cette intéressante tentative n'eut pas de suite et l'Académie disparut sous Henri III.

L'ÉPOQUE CLASSIQUE

(17e et 18e siècles)

Elle s'étend du dix-septième au dix-huitième siècle et vise à normaliser les formes musicales en établissant une unité de style, suivant en cela une évolution parallèle à celle des autres arts, littéraires ou plastiques, qui sont soumis à des lois précises.

Professant un culte pour l'antiquité gréco-romaine, les artistes classiques s'efforcent de la faire revivre en s'inspirant des éléments de cette civilisation. Le classicisme n'est donc pas une réaction contre l'esprit de la Renaissance et sa recherche passionnée de l'art antique, mais l'aboutissement de ces recherches et la codification des règles, rendue nécessaire par l'empirisme des essais précédents.

L'époque classique verra la création de l'Opéra et la fixation des formes de musique instrumentale.

I. MUSIQUE DRAMATIQUE

La musique ordonnée par la parole présente dès lors deux tendances :

L'OPÉRA. — Drame renouvelé de l'antique, qui unit le geste et la parole

L'ORATORIO. — Né du Mystère, constitué par la parole seule (action non représentée).

L'OPERA

EN ITALIE

Au début du dix-septième siècle, toute l'histoire de la musique est dominée par la naissance de l'Opéra. C'est à l'école italienne que revient le mérite de cette création.

Période de préparation.

Au seizième siècle, à Florence, un certain nombre d'Académies réunissaient des savants, des artistes se passionnant pour la recherche de l'art antique. Une des plus célèbres est celle du Comte BARDI qui réunit l'élite des poètes et musiciens de son temps; un de ses membres, Vincent GALILÉE (père du célèbre physicien et astronome), publie dès 1581 un « Discours sur la musique antique (le madrigal) et la musique moderne (le solo) », dans lequel il oppose ces deux formes.

Pour appuyer ses théories, il chante seul en s'accompagnant de la viole un passage de la *Divine Comédie* de Dante. Le *solo antique* était retrouvé.

Dix ans plus tard, le chanteur et compositeur Jacopo Péri décide de composer un drame en musique. Sur des vers du poète Rinuccini, Péri écrivit en 1594 une *Dafné* qui fut représentée en 1597. Péri composa ensuite une *Euridice* qui fut interprétée en 1600 en l'honneur du mariage du roi Henri IV avec Marie de Médicis.

L'Opéra, drame entièrement chanté, était né. Dans le désir de reconstituer l'art antique, le sujet s'inspire toujours d'un sujet mythologique. Les acteurs qui représentent les personnages s'expriment au moyen du *récitatif :* déclamation musicale mesurée qui suit les accents, les inflexions du langage parlé. Les chœurs, qui ont le rôle du chœur antique, commentent l'action; l'œuvre est accompagnée par un orchestre encore réduit; quelques ballets interviennent en forme de divertissement; les acteurs-chanteurs évoluent selon une mise en scène encore primitive.

Période de floraison.

L'Opéra prendra son plein essor en Italie avec :

CLAUDIO MONTEVERDI (Crémone 1567 - Venise 1643). Il fixe la forme de l'Opéra en établissant la synthèse des éléments déjà existants.

Excellent instrumentiste (clavecin, viole), très bon chanteur, il s'exerce fort jeune (à 16 ans) à la composition et écrit des *madrigaux* qui le rendent célèbre.

Au service du Duc de Mantoue, il voyage en Europe.

De retour en Italie, il se consacre à la musique dramatique, composant *Orfeo* en 1607, et *Ariane* en 1608. L'œuvre est perdue, seul le célèbre *Lamento* en subsiste. Nommé Maître de Chapelle à Saint-Marc de Venise, il y reste vingt-sept ans avant d'entrer dans les Ordres.

Dernier des madrigalistes et premier des grands compositeurs d'opéras, Monteverdi est ainsi le dernier polyphoniste du seizième siècle et le premier lyrique du dix-septième. Dans ses opéras, les passions et les sentiments humains occupent la scène, tandis que l'orchestre souligne les intentions dramatiques du texte.

On peut voir dans l'œuvre de Monteverdi les éléments qui seront repris aux siècles suivants par les meilleurs représentants de l'art dramatique : Gluck, Wagner, Moussorgsky, Debussy.

Période suivante.

La conception dramatique des Florentins rayonne à travers l'Italie où apparaissent successivement trois écoles :

1° *L'Ecole Romaine.*

Luigi Rossi (Torremaggiore 1598 - Rome 1653), compose un grand nombre d'*opéras* et de *cantates ;* son œuvre a un caractère narratif.

2° *L'Ecole Vénitienne.*

Le théâtre, jusqu'alors aristocratique, prend ici un caractère populaire. L'abandon des sujets mythologiques conduit le poète vers des éléments fantastiques.

Cavalli (Crema 1602 - Venise 1678), compose plus de quarante *opéras*. Le récitatif dramatique toujours expressif, la netteté du rythme, la simplicité de la mélodie caractérisent son style.

3° *L'Ecole Napolitaine.*

Ici triomphe la virtuosité vocale; les livrets sont médiocres. Aussi le public se désintéresse-t-il de l'action, réservant toute son attention aux prouesses vocales des chanteurs.

◀ *LE COURONNEMENT DE POPPEE. — Opéra de Monteverdi. Considéré comme le père de l'Opéra Moderne, Monteverdi composa le « Couronnement de Poppée » un an avant sa mort. C'est le plus accompli des trois opéras que nous connaissons de lui. On y trouve en germe à peu près toutes les idées que les siècles suivants reprendront jusqu'à nos jours. L'action se passe à Rome vers l'an 60 à la cour de l'Empereur Néron. Othon, officier romain, a osé déclarer son amour à Poppée, favorite et future épouse de l'Empereur. Poppée ne l'éconduit pas avant de s'être assurée de la solidité des sentiments de Néron. L'entrée de l'Empereur interrompt le débat. Représentation à l'Opéra de Francfort.*

Alessandro SCARLATTI (Palerme 1660 - Naples 1725), est le créateur de cette école qui, durant deux siècles, sera la plus représentative du théâtre italien et aura sur la musique dramatique en Europe une emprise considérable.

EN FRANCE : LE BALLET DE COUR

Alors que l'Italie se passionne pour la création de l'Opéra, l'école française reste fidèle aux divertissements de cour.

On donne le nom de *Ballet de Cour* à des spectacles dansés, entremêlés de chant et de déclamation.

En 1581, à l'occasion du mariage du Duc de Joyeuse avec Mademoiselle de Vaudémont, on représenta au Louvre *Circé* ou *Ballet Comique de la Reyne,* qui eut un grand succès. Ce n'est pas encore un opéra, les scènes parlées alternant avec les airs et les danses.

Les guerres de religion vont retarder le développement des formes dramatiques, aussi n'est-ce que sous Louis XIII que le ballet entièrement chanté et dansé prend plus d'ampleur grâce à une mise en scène somptueuse.

En 1647 Mazarin fait représenter l'*Orfeo* de Luigi Rossi, qui n'eut qu'un médiocre succès; cependant le public apprécia la richesse de la mise en scène. Puis deux compositeurs d'Anne d'Autriche, l'Abbé PERRIN et CAMBERT, firent leur premier essai dramatique avec une pastorale en musique, *Pomone,* qui eut un grand retentissement. L'opéra français était créé; c'est le Florentin LULLI qui en fixera la forme.

EN ALLEMAGNE

L'Opéra italien aura une influence si profonde que, durant les dix-septième et dix-huitième siècles, les opéras représentés en Allemagne seront composés et chantés en langue italienne. Pendant près de deux siècles, le style italien aura un rayonnement extraordinaire en Europe. Tous les musiciens de l'époque classique, en lui empruntant ses formules, « s'italianiseront », tout au moins pour un temps, affirmant ainsi son incontestable prépondérance.

SCHÜTZ, célèbre compositeur de *messes* et de *motets,* écrit un opéra, *Daphné* (vers 1627).

Un demi-siècle plus tard, l'Ecole de Hambourg fait une tentative infructueuse de création de théâtre spécifiquement allemand; le sujet est toujours inspiré de mythologie grecque ou de l'histoire, l'action est découpée en scènes alternant airs et récitatifs.

Les compositeurs les plus représentatifs sont :

KAYSER, MATTHESON, FRANKEN.

L'ORATORIO

Cette forme dramatique apparaît à Rome en 1600 alors que l'Opéra naissait à Florence. On trouve son origine musicale et scénique dans les *Mystères du Moyen Age.*

Saint Philippe Néri, fondateur à Rome de l'Ordre des Oratoriens, organise dans la Chapelle de l'Oratoire, durant la Semaine Sainte, des commentaires dialogués et chantés des Evangiles; on appelle ces textes : *Oratorios.*

La première œuvre entendue à Rome fut la *Représentation de l'Ame et du Corps,* composée en 1600 par EMILIO DE CAVALIERI, qui emploie le récitatif à l'imitation des Florentins. Par la suite, on donnera ce nom aux œuvres musicales entièrement chantées, d'inspiration religieuse, qui, exécutées à l'église, ne sont pas représentées.

Le compositeur CARISSIMI (1605-1674) développe ce genre : il donne une grande importance aux chœurs; la ligne mélodique expressive et pure en fait le maître de la musique religieuse de son temps.

L'*Oratorio* en Italie dégénère rapidement en *Opéra sacré* d'où le véritable sentiment religieux est banni; c'est en Allemagne qu'il garde un caractère de ferveur mystique; il prend un développement prodigieux avec les grands classiques : J.-S. Bach et Haendel.

En France, cette forme est peu en faveur; on peut cependant citer de MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1634-1704), musicien rival de Lulli : *Le Reniement de Saint-Pierre,* d'une intense expression dramatique, et de JEAN-BAPTISTE MOREAU (1656-1733) la musique de scène destinée à accompagner *Esther et Athalie* de Racine, jouées devant Madame de Maintenon par les demoiselles de Saint-Cyr.

LA CANTATE

Vers 1620 naît en Italie une autre forme vocale, la *Cantate.* C'est une œuvre généralement écrite sur des paroles profanes, mais on peut aussi la composer sur un texte religieux afin de la faire chanter au cours de l'office. J.-S. BACH est le maître de la *Cantate sacrée* (voir p. 56).

L'OPERA-COMIQUE

Il fait son apparition en France au dix-huitième siècle sur les tréteaux des foires Saint-Germain et Saint-Laurent, où les forains donnaient des spectacles mêlés de chants. L'opéra-comique ou *vaudeville* était parfois une parodie d'opéra sérieux dont les chants étaient le plus souvent des airs à la mode sur lesquels on adaptait de nouvelles paroles.

En 1742, une troupe napolitaine vint représenter à Paris un opéra-buffa : *La Servante Maîtresse* de Pergolèse. L'œuvre, reprise dix ans plus tard, remporta un tel triomphe que les musiciens de l'Opéra s'inquiétèrent. Les partisans de la musique italienne et ceux de la musique française s'affrontèrent longuement dans une querelle littéraire et musicale connue sous le nom de Guerre des Bouffons.

Jean-Jacques Rousseau, en tête des tenants de la musique italienne, composa un opéra comique, le *Devin du Village*, pour « montrer aux musiciens français ce qu'il convenait de faire ». L'œuvre connut un grand succès et son sujet mêlé de naïveté et de sensiblerie larmoyante donnera le ton à cette forme pour près de trois quarts de siècle.

Forme de l'Opéra-Comique (Opéra-Comédie).

Le sujet est toujours inspiré de scènes de la vie familière, le style en est simple et l'œuvre met en scène des personnages de conditions modestes : le soldat, la bergère, le jardinier. Les airs, simples ariettes, alternent avec le dialogue parlé. Un orchestre très réduit accompagne les airs.

Les principaux compositeurs sont :

MONSIGNY (1729-1817), *Rose et Colas, le Déserteur.*

PHILIDOR (1726-1795), *le Bûcheron.*

GRÉTRY (1741 - 1813), le plus célèbre et le plus doué ; l'*Amant jaloux, Richard Cœur de Lion.*

DALAYRAC (1753-1809), *Nina ou la folle par amour, Camille ou le souterrain.*

Beaucoup de ces opéras-comiques sont écrits sur des livrets de Sedaine et de Favart.

II. NAISSANCE DES FORMES DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE

Deux tendances sont à l'origine de ces formes :

a) l'art religieux de la *parole chantée*, dont la technique d'écriture donne naissance à la *fugue.*

b) l'art profane du *geste*, issu de la *chanson populaire* et de la *danse*, qui engendre la *suite*, et plus tard, avec la *sonate*, les autres formes de *musique instrumentale.*

LA FUGUE

On trouve son origine dans le *canon* (pièce polyphonique composée d'un thème unique, joué ou chanté par des parties

entrant en jeu, les unes après les autres. Ex. : Frère Jacques) et l'*imitation*, procédés d'écriture utilisés dans les messes et motets. Comme le canon, la fugue est une composition de style polyphonique basée sur un thème unique appelé *sujet*. Les voix ou parties entrent les unes après les autres, s'échelonnant selon des règles très strictes. Le sujet engendre un thème appelé *réponse;* ces deux éléments alternent jusqu'à ce que toutes les parties soient entrées dans le jeu. Sur le thème sujet ou réponse apparaît un troisième élément : *le contre-sujet*. Ces trois éléments se font entendre dans des tonalités variées, et la conclusion ou *strette* superpose dans des entrées de plus en plus serrées les trois éléments de la fugue.

Apparue aux environs de 1650, cette forme prend un développement extraordinaire dans la littérature de la musique à clavier. La fin du dix-septième siècle et le dix-huitième virent le magnifique épanouissement de cette forme en Allemagne avec J.-S. Bach, le maître incomparable de l'*Art de la Fugue*.

LA SUITE

Issue du groupement des *pièces à danser* transcrites pour le luth (XVI^e^-XVII^e^ siècles), la Suite est composée de plusieurs danses, de mouvement et de caractère différents, par exemple : *allemande, sarabande, menuet, gigue*. Les mouvements modérés, lents et vifs alternent dans ces danses écrites toutes dans le même ton et composées en deux parties.

Les Italiens appellent « *Sonates* » (pièces « sonnées » sur les instruments, par opposition aux pièces chantées ou cantates) ces enchaînements de danses, de caractères et de rythmes différents, et leur donnent un style de virtuosité. Gabrieli, Vitali, Corelli en sont les meilleurs représentants.

L'école française s'attache à la clarté de la ligne mélodique, à la précision du rythme; François Couperin a composé de brillants tableaux en musique.

L'école allemande adopte à son tour le style instrumental : Telemann, Haendel, J.-S. Bach écriront un grand nombre de suites.

LA SONATE

A la fin du dix-septième siècle, la sonate remplace la suite : les quatre danses traditionnelles deviennent les quatre mouvements de la sonate : *Allegro, Andante* ou *Adagio, Menuet* ou *Scherzo, Finale*.

Dès cette époque, la sonate va désigner une forme bien déterminée. La sonate *monothématique* (à un seul thème) s'impose : le thème est exposé, puis développé dans un ton voisin (en général la *dominante* ou le *relatif*), enfin il revient au ton initial pour une *réexposition* et une *conclusion*.

Cette sonate se développe en Italie avec Corelli, Tartini, Locatelli; en Allemagne avec Mattheson, Haendel, J.-S. Bach (sonates pour violon seul).

C'est Philippe-Emmanuel Bach, fils de J.-S. Bach qui, dans la seconde moitié du dix-huitième siècle, inventa la sonate *dithématique* (à deux thèmes). Dans celle-ci, deux thèmes de caractères différents sont opposés dans l'exposition, un développement de ces deux thèmes présentés dans différents tons aboutit à la réexposition qui termine le mouvement dans le ton initial.

La sonate, le plus souvent écrite pour instrument à clavier, se développe durant le dix-huitième siècle avec Haydn, Mozart et au dix-neuvième avec Beethoven.

LA SYMPHONIE

Au XVIII[e] siècle, on appelle Symphonie une œuvre de proportions variables, destinée à un orchestre. Sa structure se calquera sur celle de la *Sonate* en quatre mouvements : *Allegro, Andante* ou *Adagio, Menuet* et *Finale*. Le premier mouvement est parfois précédé d'une *introduction*. A partir de Beethoven, le Menuet fera place au *Scherzo*.

Dans la Symphonie, tous les instruments de l'orchestre ont une égale importance; chacun d'entre eux joue une partie spécialement écrite en fonction de son caractère propre. Il n'y a plus de récitant soliste.

Cette forme musicale, créée par SAMMARTINI (1698-1775) à Milan (1732), puis STAMITZ à Mannheim et GOSSEC à Paris, se développera avec les trois grands compositeurs classiques : Haydn, Mozart et Beethoven.

LE CONCERTO

Le Concerto est une forme musicale dans laquelle un instrument soliste *dialogue* avec un orchestre. Le plan du Concerto est celui de la Sonate, et comprend trois ou quatre parties ou mouvements.

La fin du premier mouvement comporte un point d'orgue sur lequel le soliste, sans soutien de l'orchestre, exécute une brillante improvisation mettant en relief ses qualités de virtuose. C'est la *Cadence*. On peut quelquefois entendre une autre Cadence à la fin du dernier mouvement.

Les abus de virtuosité auxquels cette partie du Concerto a souvent donné lieu au XVIII[e] siècle, ont amené les compositeurs du siècle suivant à écrire intégralement ces cadences.

LA MUSIQUE DE CHAMBRE

Elle prend son origine dans les « Sonates à trois », très appréciées aux XVII[e] et XVIII[e] siècles.

C'est une sonate écrite pour un petit groupe d'instruments. Les œuvres de musique de chambre tirent leur nom du nombre d'instruments pour lesquels elles sont composées : *trio, quatuor, quintette, sextuor, septuor.*

III. LES ECOLES

Les trois grandes écoles : italienne, française, allemande, se développent à l'époque classique selon leurs tendances ethniques. A ces écoles on doit joindre l'école anglaise (XVII[e] siècle).

L'ECOLE ITALIENNE

C'est une école de virtuoses : virtuosité des chanteurs et des instrumentistes. Du milieu du seizième siècle au milieu du dix-huitième, les luthiers de Brescia et de Crémone vont perfectionner la facture des instruments à archet : les Amati et leur élève Stradivarius apportent à la technique de fabrication des violons un enrichissement prodigieux.

Légèreté, finesse, virtuosité s'épanouissent dans les *sonates* et *concertos* de Corelli, Torelli, Vitali, Albinoni, Vivaldi. Pour le clavecin, Domenico Scarlatti écrit un grand nombre de *sonates.*

Dans le domaine de la musique dramatique l'opéra se développe sous le signe du *bel canto* et de la virtuosité pure; il rayonne sur l'Europe entière et son influence est considérable en Allemagne et en Angleterre.

Deux courants partagent le style d'opéra italien :

l'Opera seria, de caractère solennel, parfois tragique;

l'Opera buffa, de caractère léger, gai.

L'école napolitaine avec Alessandro Scarlatti domine toute cette période. Porpora et Jommelli triomphent dans l'*opera seria;* Pergolèse et Paisiello dans l'*opera buffa,* d'où naîtra *l'opéra comique.*

Le goût pour l'opéra et le bel canto, l'affaiblissement de la ferveur religieuse dans les pays latins altèrent le caractère de l'*oratorio* qui devient un *opéra sacré.* A. Scarlatti, Pergolèse, Jommelli composent dans cet esprit : *messes, miserere, magnificat.*

L'ECOLE FRANÇAISE

Au dix-septième siècle, arts et littérature seront dominés par la personnalité de Louis XIV. Un art noble, mesuré, dans lequel le sentiment laisse la place à la raison, succède à l'art plus individualiste de la Renaissance.

Deux compositeurs (tous deux musiciens du Roi) vont dominer en France à cette époque :
Jean-Baptiste Lulli, François Couperin.

JEAN-BAPTISTE LULLI

Florence 1632 - Paris 1687. Sa naissance est obscure et on ne sait rien de lui jusqu'au moment où il vint en France à la suite du Chevalier de Guise, oncle de Mademoiselle de Montpensier, la Grande Mademoiselle, cousine du Roi.

Celle-ci lui fit donner des leçons par les meilleurs maîtres du temps; il devint bon violoniste et claveciniste et surtout excellent danseur.

C'est à ce dernier titre que le roi le fit entrer à son service en 1652 en qualité de danseur et de musicien.

Le Roi, épris de la musique de ballet, le nomme bientôt chef de la *Bande des 24 violons du Roi*, et lui confie le soin de composer des ballets dans lesquels il est son partenaire attitré; il en écrit ainsi un très grand nombre : *Ballet des Saisons, Ballet de la Nuit*, dans lequel Louis XIV apparaissait en Soleil...

Nommé surintendant de la musique, il collabore avec Molière dans les comédies-ballets telles que : *l'Amour médecin, le Bourgeois gentilhomme.*

En 1671, l'Académie Royale de Musique (l'Opéra) étant en faillite, il rachète le privilège de Perrin et prend l'entreprise à son compte; il s'attache Quinault comme librettiste et compose un premier opéra : *Cadmus et Hermione*, qui obtient un grand succès (1673).

Assuré de l'appui de Louis XIV, il compose sans relâche et écrit un opéra par an. Sa mort prématurée est due à un accès de colère : à cette époque on battait la mesure en frappant les temps sur le plancher avec une grosse canne; au cours d'une répétition, dans un mouvement d'impatience, Lulli frappa violemment sur son pied; la plaie s'infecta, la gangrène se déclara et il en mourut.

Son Œuvre.

Des Ballets de Cour : *Psyché, Les Muses.*

Des Comédies-Ballets, composées en collaboration avec Molière : *Le Bourgeois Gentilhomme, Le Mariage Forcé, L'Amour Médecin, Les Amants Magnifiques*, dans lesquelles la musique apparaît sous forme de divertissements chantés et dansés.

Des Opéras : *Cadmus et Hermione, Alceste, Armide, Phatéon.*

Promoteur de l'Opéra en France, Lulli en fixe la *forme*, ordonne le *récitatif*, donne à *l'ouverture* son caractère.

L'Opéra, toujours inspiré d'un sujet mythologique, est écrit en cinq actes précédés d'un *prologue* (pièce d'actualité écrite en hommage au roi) et d'une *ouverture instrumentale* en trois parties : lent, vif, lent.

Les acteurs s'expriment par le *récitatif :* déclamation mesurée, accompagnée par le clavecin; pour mieux respecter les accents du texte parlé, Lulli le faisait déclamer par Mademoiselle Champmeslé, une des interprètes favorites de Racine, et notait musicalement les inflexions de la voix de l'artiste; il obtint ainsi une déclamation juste qui est comme le « parler en musique ». L'*air* qui suit le récitatif en est le commentaire lyrique; écrit en deux parties, il est d'une noblesse un peu froide. Les *chœurs,* très appréciés du roi, terminent les actes en commentant l'action. L'*orchestre,* très fourni pour l'époque, accompagne les chanteurs, souligne les jeux de scène, scande le rythme des *ballets*; ceux-ci, très nombreux, sont des danses de cour : gavottes, menuets, pavanes ou sarabandes... Nul n'est étonné de voir les Dieux et Déesses de l'Olympe évoluer en costume de cour... car il n'y a aucune recherche de reconstitution antique.

Musicien de génie, Lulli sut fixer le style de l'Opéra français, le dégageant des influences italiennes. Sévère, il fit de son orchestre le premier d'Europe par la qualité de ses musiciens et la discipline qu'il sut leur imposer. Son œuvre claire, équilibrée, d'une grandeur un peu froide, est à l'image de l'art de son temps.

FRANÇOIS COUPERIN

Paris, 1668-1733. Héritier d'une lignée de musiciens, il vécut toute sa vie à Paris et à Versailles; excellent organiste et claveciniste, il est nommé compositeur de la chambre du roi et organiste de la Chapelle de Versailles.

Son renom lui assure leçons et concerts et, ainsi, l'accès dans les Salons et à la Cour. Dès 1714, ses *Concerts,* joués le dimanche à Versailles, égayèrent la vieillesse de Louis XIV. Célèbre en France et en Europe, il connut une fin de vie assombrie par la mort de deux de ses enfants.

Il a composé un grand nombre de *suites* pour clavecin auxquelles il donne le nom d'*Ordres,* des *Concerts royaux,* des *Sonates,* deux *Messes* pour orgue, des *Motets.*

MARC-ANTOINE CHARPENTIER (1634-1704), compositeur essentiellement religieux, écrit des *motets* et *oratorios.*

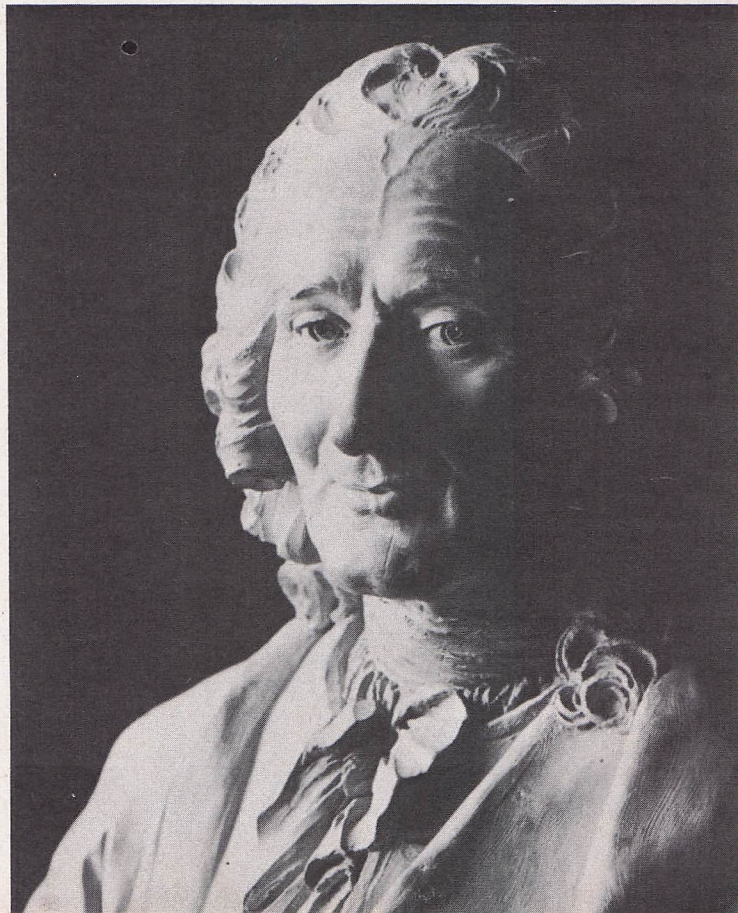
Pour l'opéra, une période de transition s'établit entre Lulli mort en 1687 et Rameau né en 1683.

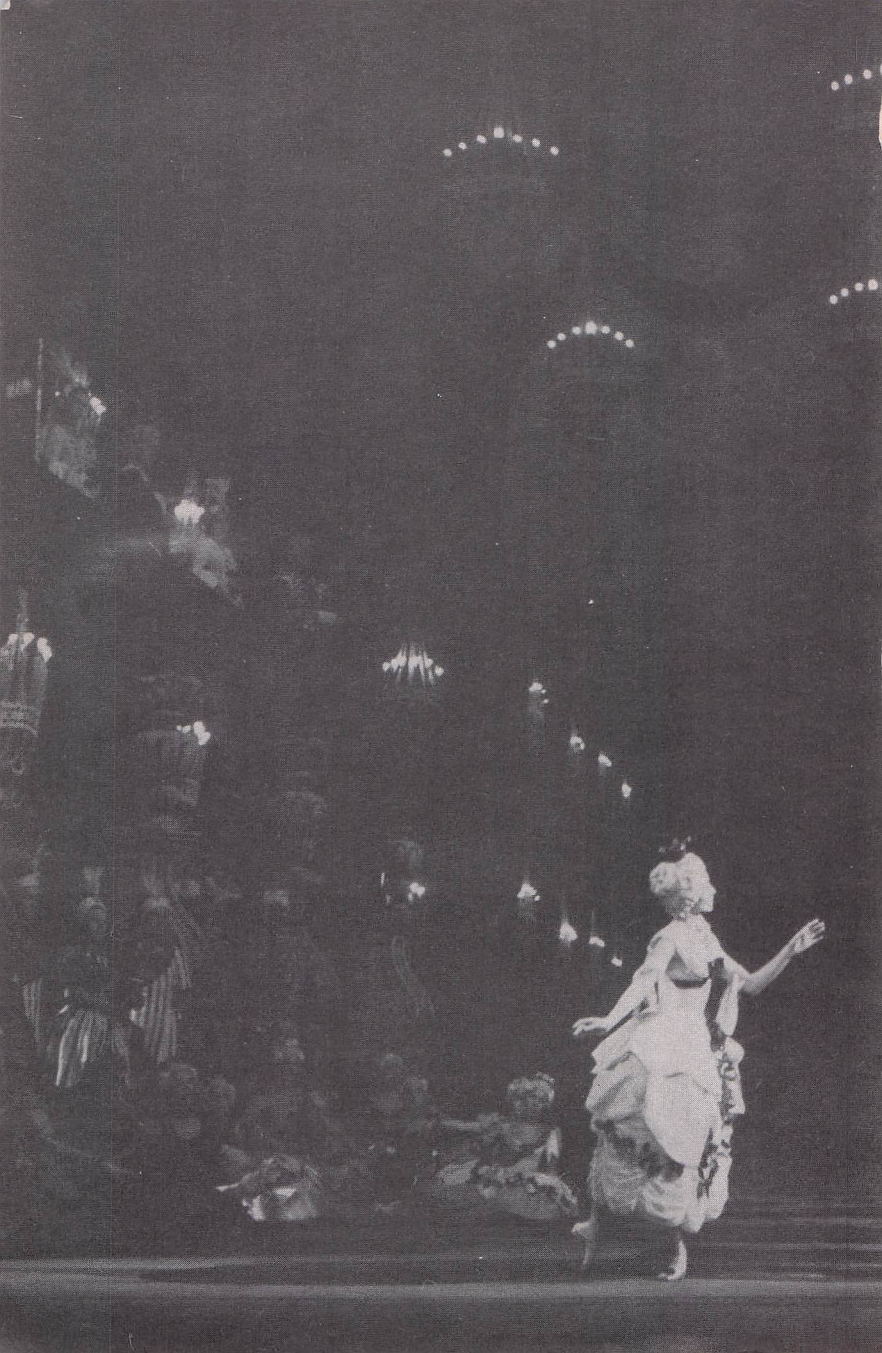
ANDRÉ CAMPRA (1660-1744) compose pour l'Opéra et pour la Cour. Il crée *l'Opéra-ballet* qui se développera vec Rameau.

Enfin ANDRÉ DESTOUCHES connaît de grands succès à la cour de Louis XIV avec des *pastorales* en musique et des *opéras*.
Le dix-huitième siècle verra l'apogée de l'art classique en France avec :

JEAN-PHILIPPE RAMEAU

Dijon 1683 - Paris 1764. Sa longue vie lui a permis de connaître plusieurs générations de musiciens, de Lulli qui vivait encore à sa naissance, au jeune Mozart qui vint à Paris en 1764, l'année de sa mort.





Fils d'un excellent organiste de Dijon, il manifeste tout jeune le plus grand goût pour la musique. Elève dans un collège de Jésuites, il compose pendant les heures de latin...

Libéré du collège, il étudie avec enthousiasme l'orgue et le violon, il s'essaie déjà à la composition et s'intéresse à la musique dramatique.

A dix-huit ans il part pour l'Italie, profite peu de son voyage, ne dépasse pas Milan et rentre bientôt en France, où il obtient le poste d'organiste à Clermont-Ferrand. Plus épris de musique profane que de musique d'église, il compose des suites pour clavecin et s'intéresse aux lois de l'harmonie; il publie en 1722 son premier ouvrage : *Traité de l'harmonie, réduite à ses principes naturels.*

En 1723, à quarante ans, il s'établit définitivement à Paris, précédé d'une flatteuse réputation d'organiste et de théoricien. Il rencontre Le Riche de la Pouplinière — fermier général — qui, dans sa luxueuse maison de Passy, reçoit les beaux esprits et les artistes en renom de la capitale. Il confie à Rameau le soin d'écrire un opéra représenté en son théâtre — aujourd'hui Théâtre du Ranelagh — et, pendant plus de vingt ans, aura sur l'œuvre de Rameau l'influence la plus heureuse.

L'opéra, *Hippolyte et Aricie,* composé sur un livret de l'Abbé Pellegrin, est le premier d'une longue série de chefs-d'œuvre; Rameau, qui débute dans la composition dramatique à cinquante ans, écrira pendant vingt ans des opéras; à soixante ans son génie est universellement reconnu, il a triomphé des cabales, son influence s'étend sur toute l'Europe.

La fin de sa vie sera assombrie par la Querelle des Bouffons qui opposait la musique italienne de l'opera-buffa à la musique française d'opéra. Cependant, c'est en pleine gloire qu'il meurt en 1764.

Son Œuvre.

Elle est multiple, à l'image de son génie qui fit de lui à la fois un savant et un artiste.

Théoricien, il écrit : *Génération harmonique, Traité de l'harmonie.* Dans ces ouvrages il recherche les principes naturels de la musique et « éclairé par la méthode de Descartes » il entend « déterminer les véritables normes de la musique par le seul recours à l'expérience et à la raison ».

◀ *LES INDES GALANTES. — Ballet héroïque de Rameau. Les Indes ! Sous ce terme générique, l'homme du XVIII^e siècle désignait les pays lointains et peu connus. En peinture, en littérature, en musique, leur évocation fournissait un prétexte à mille déploiements colorés laissant le champ libre à l'imagination. Dans l'opéra-ballet de Rameau, la Turquie, le Pérou, la Perse et l'Amérique sont les lieux qu'ont élus pour refuges les Amours chassés d'Europe par le dieu de la Guerre. Sans autre rapport entre eux que le lien de ce mince argument, les quatre pays font l'objet de ballets indépendants ou « entrées ». Les costumes sont ceux de la cour de Louis XV agrémentés de quelques accessoires destinés à situer avec plus ou moins de précision la contrée évoquée. Représentation à l'Opéra de Paris.*

Claveciniste, il compose dans la forme de la *suite*, sur des rythmes de danses françaises, des pièces descriptives dont le titre pittoresque fixe le caractère : *la Poule, les Trois Mains, l'Ours.*

Compositeur d'*opéras*, il donne le meilleur de lui-même dans toutes les formes de la musique dramatique : de grands *opéras* composés dans le style de Lulli : *Hippolyte et Aricie, Castor et Pollux, Dardanus.*

Des *pastorales* de caractère plus léger : *Naïs, Zaïs.*

Des *opéras ballets*, dans lesquels les divertissements dansés deviennent l'élément essentiel : les *Indes Galantes*, les *Fêtes d'Hébé.*

Continuateur de Lulli, il donne au récitatif, maintenant accompagné par l'orchestre, une expression profonde qui fait présager l'œuvre de Gluck. Plus fin et plus vigoureux que Lulli, plus nuancé et plus musical que Gluck, il atteint à une grande puissance dramatique. La clarté, l'équilibre de son œuvre, en font le plus classique des compositeurs français.

Nous ne voulons pas, pour des raisons étroites de nationalité, renoncer à associer aux noms de Lulli et de Rameau celui de Christoph-Willibald Gluck qui, pendant les quelques années vécues à Paris, a contribué en égale mesure à établir et à développer l'opéra français, seule forme dramatique s'opposant au triomphant opéra italien. Nous suivons en ceci l'exemple de Vincent d'Indy dans son *Troisième Cours de Composition* qui, lui aussi, classe Gluck, malgré sa nationalité, parmi les compositeurs français ayant apporté une contribution fondamentale au développement de l'art lyrique en France.

CHRISTOPH-WILLIBALD GLUCK

Erasbach, Haut-Palatinat, 1714 - Vienne 1787. Fils d'un maître des forêts au service d'un prince de l'illustre famille Lobkowitz, il obtient sa protection et part pour Prague, puis Vienne où il poursuit ses études musicales. Dans cette dernière ville, il rencontre un seigneur italien, le prince Melzi, qui l'emmène à Milan où il étudie avec le célèbre Sammartini.

Durant huit années, il assimile le meilleur de cette école et compose des opéras dans le style italien. A son retour à Vienne, il obtient un grand succès, puis part en voyage à travers l'Europe.

A Londres, il rencontre Haendel et fait représenter ses opéras qui n'obtiennent qu'un demi-succès. De retour à Vienne, il recherche les causes de ce qu'il considère comme un échec. La rencontre du philosophe et poète Calzabigi est extrêmement fructueuse pour le musicien. Il tente de réformer l'opéra,

recherchant avant tout la vérité dramatique : pour cela, il supprime les airs inutiles, donne de l'importance à l'orchestre et à l'ouverture, anime les chœurs qui participent à l'action, accompagne les récits par l'orchestre, créant ainsi une « mélodie continue », supprime les ballets quand ils ne sont pas nécessités par l'action. Ce sont donc des œuvres totalement dégagées du style italien, mais cependant chantées dans cette langue, qu'il va faire représenter : *Orfeo,* puis *Alceste.* D'autre part, il écrit un grand nombre d'opéras-comiques sur des livrets allemands et français. Comblé d'honneurs, professeur de clavecin des jeunes archiduchesses, et en particulier de Marie-Antoinette, future reine de France, il mène une vie brillante dans son somptueux hôtel de Vienne.

En 1772, la rencontre d'un diplomate français, le Bailli du Roullet, auteur d'un livret d'*Iphigénie en Aulide,* va lui permettre de poursuivre et de réaliser pleinement sa réforme de l'opéra. Ce sera la période des chefs-d'œuvre dans laquelle il se montre le génial continuateur de Lulli et de Rameau.

Sur des livrets écrits en français, il va remanier *Orphée* et *Alceste,* puis écrit les deux Iphigénies : *Iphigénie en Aulide* et *Iphigénie en Tauride.*

Appelé en France par son ancienne élève Marie-Antoinette, il fait représenter en 1774 *Iphigénie en Aulide;* il obtient un grand succès et fait successivement jouer tous ses opéras écrits en français; cependant, les querelles qui opposent les partisans de la musique italienne à ceux de la musique française reprennent : on oppose à Gluck un médiocre compositeur : Piccini.

Lassé des attaques et cabales dont il est l'objet, Gluck décide de rentrer à Vienne. Malgré tous ses efforts, Marie-Antoinette ne parviendra pas à le retenir. Il passe à Vienne les huit dernières années de sa vie et y termine fastueusement une existence de musicien de cour.

Son Œuvre.

Essentiellement dramatique, elle présente trois styles, tous en progrès les uns par rapport aux autres.

Style italien : *Phèdre, Artaxerxès.* Ici la virtuosité vocale est l'élément dominant; l'orchestration, encore très réduite, se contente de soutenir les voix. Certains airs sont fort beaux.

Style autrichien : *Orfeo, Alceste.* Toujours sur des livrets écrits en italien; l'œuvre est plus dramatique. Gluck donne plus d'importance à l'orchestre, les chœurs sont plus fournis, enfin le récitatif expressif est accompagné par l'orchestre.

Style français : *Iphigénie en Aulide, Iphigénie en Tauride; Orphée* et *Alceste* remaniés. Sur des livrets en *français,* cette manière marque l'aboutissement de la réforme de Gluck. L'opéra, dont l'action est resserrée en *trois actes,* est un drame

d'une parfaite unité; *récitatifs* et *airs* accompagnés par l'*orchestre* établissent le principe de la « mélodie continue ». L'*ouverture* orchestrale devient une *symphonie* qui fait présager le déroulement de l'action, les *ballets* n'interviennent que dans la mesure où ils s'intègrent au drame.

Par cette troisième manière, Gluck préfigure l'œuvre de Weber et de Wagner.

LA MUSIQUE EN FRANCE PENDANT LA REVOLUTION ET L'EMPIRE

Une place est réservée à la musique durant l'époque révolutionnaire. Sous la Convention, de grandes fêtes civiques sont célébrées au Champ de Mars, et la musique y est à l'honneur. Pour ces cérémonies publiques, Gossec, Méhul, Lesueur et Chérubini écrivent des *symphonies* de plein air pour orchestre d'harmonie, et des *cantates patriotiques*.

Au théâtre, *l'opéra* froid et solennel reste en faveur. L'élément populaire est fourni par les innombrables *chants révolutionnaires*.

L'année 1795 verra la création d'un *Institut national de Musique* qui deviendra plus tard le Conservatoire National dont Chérubini fut directeur.

Pendant l'Empire, deux compositeurs italiens, appelés à Paris par Napoléon, sont très appréciés du public : GIOVANNI PAISIELLO (Tarente 1740 - Naples 1816), fait représenter avec succès : *la Molinara*.

FERDINANDO PAËR (Parme 1771 - Paris 1839), compose des opéras : *Cinna, Circé,* et un opéra-comique : *le Maître de Chapelle*.

Ce répertoire médiocre donne naissance en France, à l'époque de la Restauration, au somptueux *opéra historique*.

L'ECOLE ALLEMANDE

L'histoire de la musique dans la première moitié du dix-huitième siècle en Allemagne est dominée par deux compositeurs : J.-S. Bach et Georg-Friedrich Haendel.

Tous deux, à des titres différents, portèrent bien au-delà des frontières la suprématie de l'art allemand dans le domaine de la musique religieuse, instrumentale et dramatique.

JEAN-SEBASTIEN BACH

Eisenach, Thuringe, 1685 - Leipzig 1750. Il est le plus célèbre représentant d'une dynastie de musiciens qui tous, du seizième au dix-neuvième siècle, ont excellé comme organistes, chantres,

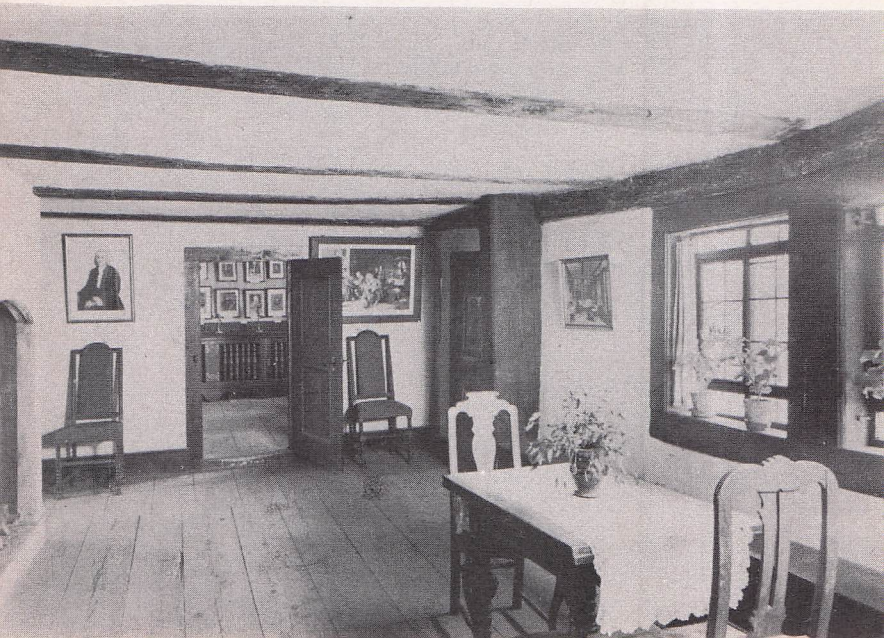
musiciens de ville. Après la mort de ses parents, dont il était le plus jeune enfant, il fait ses études sous la direction de son frère aîné, organiste à Ohrdruf.

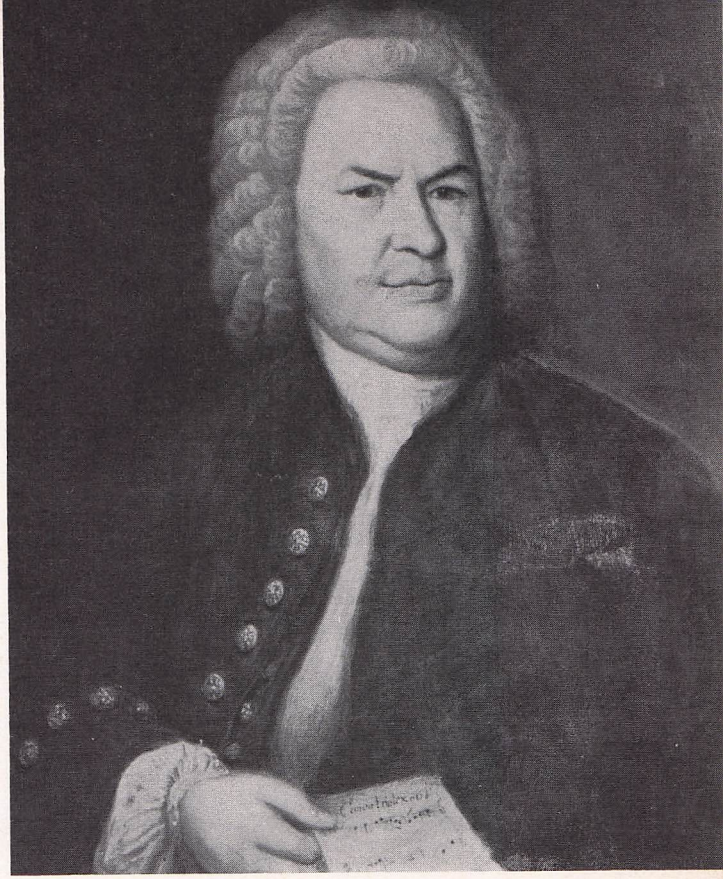
Son métier de musicien d'église le conduit à Lünebourg où il assimile l'œuvre de Pachelbel et de Froberger, puis à Arnstadt où il compose sa première cantate; il se rend à Lübeck pour entendre le célèbre Buxtehude. Il acquiert une réelle virtuosité d'organiste et de claveciniste et, en 1708, il est nommé violoniste et organiste à la cour du duc de Saxe à Weimar où il restera jusqu'en 1717.

Sa renommée de virtuose s'étend rapidement. En 1717, il quitte Weimar pour Coethen où il est nommé directeur de la musique du prince d'Anhalt. La cour brillante du prince raffole de musique instrumentale.

En 1723, la mort de Kuhnau laisse vacante la place très estimée de cantor (maître de chapelle) de l'église luthérienne de Saint-Thomas de Leipzig. J.-S. Bach obtient facilement ce poste honorifique mais écrasant qui sera le couronnement de sa carrière.

MAISON NATALE DE BACH à Eisenach, Thuringe (Allemagne Centrale). — Bach n'avait pas dix ans lorsqu'il dut quitter cette humble maison pour aller vivre chez son frère aîné. En quelques mois, l'infortuné venait de perdre son père et sa mère. La maison a été conservée dans son état d'origine. Ce cadre évocateur est un musée consacré à l'histoire de toute la famille du génial Cantor.





J.-S. BACH. — Peinture de Haussmann. Bach à 62 ans.

Sa tâche est multiple : outre l'obligation de composer sans relâche œuvres d'orgue, de clavecin, cantates, oratorios, passions, œuvres de circonstances ou commandes qui ne souffrent aucun retard, J.-S. Bach doit assurer les répétitions et diriger l'exécution de ses œuvres. Epuisé par ce travail surhumain qu'il assure pendant vingt-sept ans, il est atteint de cécité quelques mois avant sa mort.

Marié deux fois, il eut vingt enfants dont dix seulement lui survécurent; tous furent d'excellents musiciens, dont trois devinrent célèbres : Philippe-Emmanuel auquel on attribue l'invention de la sonate bithématique, Jean-Chrétien et Friedemann.

Son Œuvre.

Elle est déterminée par les différentes fonctions qu'il a occupées.

Première période : à Weimar, de 1708 à 1717.

Organiste et violoniste, il compose des cantates d'église (trente-cinq environ) et les premiers *livres d'orgue* dans lesquels se succèdent le prélude et la fugue.

Deuxième période : à Coethen, de 1717 à 1723.

Les pièces pour clavecin se multiplient : *Inventions à deux et trois voix.* Le *Clavecin bien tempéré* (premier cahier), les *Suites Françaises* et *Anglaises,* des *sonates, Fantaisie chromatique et fugue.*

Pour orchestre : les *concertos brandebourgeois,* les *concertos* pour violon.

Troisième période : à Leipzig, de 1723 à 1750.

La plus riche en chefs-d'œuvre, elle comprend les grandes compositions religieuses.

Pour orgue, les grands *Chorals.*

Pour clavecin, le *Concerto italien,* le *deuxième cahier du Clavecin bien tempéré,* les *Trente-deux variations* sur un seul thème (dédiées à son élève Goldberg), les *concertos.*

L'*Art de la Fugue* et l'*Offrande musicale* (composée pour le roi de Prusse Frédéric II) présentent toutes les combinaisons, juxtapositions et raffinements de l'écriture contrapunctique. Par leur ampleur exceptionnelle, ces œuvres sont de vastes encyclopédies de l'art du contrepoint.

Musique dramatique religieuse : dans cette forme, l'art de J.-S. Bach atteint une maîtrise absolue. La *Cantate,* d'origine italienne, est une composition dans laquelle le soliste expose l'action par des récits suivis d'airs, le chœur commente cette action, enfin le choral, qui débute et termine la cantate, est un chœur à quatre voix composé de phrases courtes ponctuées par un point d'orgue. Orchestre et orgue accompagnent avec majesté soliste et chœurs. J.-S. Bach a composé plus de deux cents cantates dont les plus célèbres sont : la *Cantate pour tous les temps,* l'*Actus Tragicus,* la *Cantate de la Pentecôte.*

L'*oratorio* est la forme la plus développée de la musique dramatique religieuse. D'une ampleur considérable, les oratorios de J.-S. Bach saisissent par leur grandeur, leur noblesse, leur sérénité. Les plus célèbres sont : l'*Oratorio de Noël,* et les quatre *Passions,* dont deux seulement sont parvenues jusqu'à nous : *Passion selon saint Jean* et *Passion selon saint Matthieu.* En latin, J.-S. Bach a composé cinq *Messes* et un *Magnificat.*

C'est à Leipzig qu'il va composer des *cantates profanes,* dont le sujet est inspiré, soit d'une anecdote, soit d'un thème mythologique : la *Cantate du Café,* le *Défi de Phœbus et de Pan.*

Comme les cantates religieuses, ces œuvres font alterner voix solistes et chœurs; seuls l'orgue et les chorals n'y prennent aucune part.

L'œuvre de J.-S. Bach est l'aboutissement de trois siècles de polyphonie profane et religieuse. Il perfectionne les formes que lui lèguent ses prédécesseurs, en particulier la fugue et la variation. Esprit ouvert à toute la musique de son temps, il sait en assimiler le meilleur : la clarté de l'art de Couperin, la légèreté, le brillant de la musique italienne, dont il saura discipliner la forme, la rigueur de l'art des maîtres de l'Allemagne du Nord et du Danois Buxtehude.

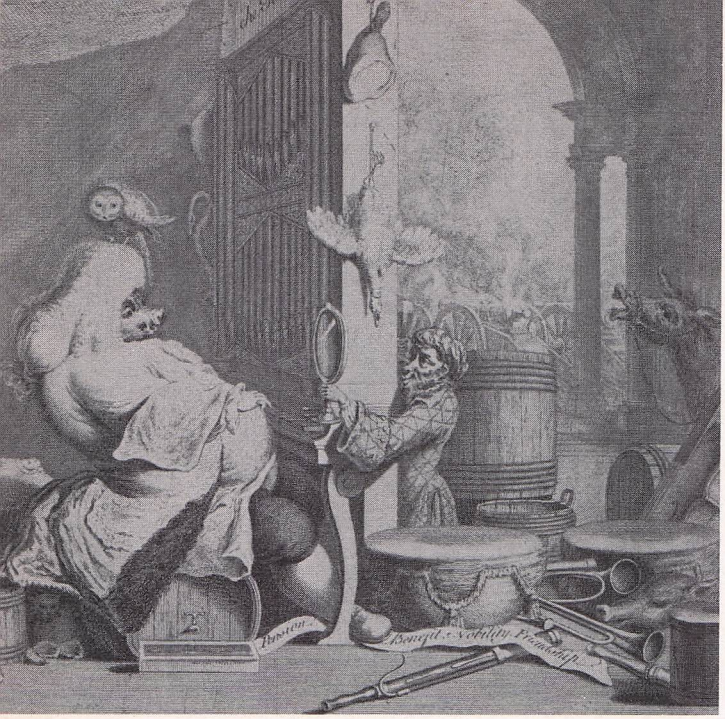
L'œuvre de J.-S. Bach tomba dans l'oubli après sa mort. Elle ressuscita au début du dix-neuvième siècle grâce à Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Liszt. Son influence fut alors considérable. Homme de devoir, grand travailleur, profondément croyant, J.-S. Bach, par sa vie et son œuvre, reste un exemple pour tous.

GEORG-FRIEDRICH HAENDEL

Halle, Saxe, 1685 - Londres 1759. Son père, chambellan-barbier du duc de Saxe, le destinait à la magistrature; cependant, l'enfant avait un goût très vif pour la musique et étudiait orgue, clavecin, violon tout en continuant ses études classiques. Après la mort de son père, il se consacre dès 1703 à la musique, puis part pour Hambourg où il est violoniste au théâtre et se lie avec Mattheson; dès cette époque il écrit des opéras dans le style italien qui sont représentés avec succès. En 1706, il part pour Florence attiré par la cour de Gaston de Médicis; il impose sa réputation de virtuose de l'orgue et du clavecin, se lie avec D. Scarlatti et Corelli. Très apprécié par la fastueuse société florentine, il obtient la protection de l'évêque Steffani qui le décide à accepter le poste de maître de chapelle à la cour de Hanovre.

Une nouvelle phase de sa vie s'ouvre alors, il compose des opéras dans le style italien et fait applaudir à Londres : *Rinaldo*. Quand, en 1714, l'électeur de Hanovre est proclamé roi d'Angleterre, il partage son activité entre les deux cours puis se fixe à Londres; il est naturalisé anglais en 1726. Nommé directeur de l'opéra italien, il fait face à de nombreuses cabales, il s'obstine cependant à imposer cet opéra à un public hostile, puis découragé, se tourne alors vers l'oratorio et arrive ainsi au faîte de son art.

Ses oratorios lui assurent le triomphe le plus complet dans tout le Royaume-Uni, aussi c'est en pleine gloire qu'il meurt à Londres en 1759. Il est enterré dans l'abbaye de Westminster.



G.-F. HAENDEL. — Gravure satirique anglaise. Accueilli triomphalement à Londres, où il s'était installé dès l'âge de vingt-sept ans, le grand compositeur fut bientôt la cible des cabales dues à la jalousie. Ses rivaux, qui ne lui pardonnaient pas ses succès et sa richesse, raillaient son goût du luxe, de la bonne chère et des titres nobiliaires. Cette gravure le représente sous les traits d'un animal prospère, visiblement satisfait de son sort. En réalité, Haendel, travailleur acharné, était le plus fidèle des fils et des amis et un modèle de bonté.

Son Œuvre.

Musique instrumentale : des recueils de *pièces* pour *clavecin*, des *concertos*, des *concerti-grossi*, de la musique de plein air telle la célèbre « *Water-Music* ».

Musique religieuse : des *Psaumes Latins*, cinq *Te Deum*.

Musique dramatique : des opéras dans le style italien : *Almira, Nero, Orlando, Serse*, des oratorios : *Israël en Egypte, Saül, Judas Macchabée*, le *Messie*.

Haendel se révèle musicien de cour dans la forme aristocratique de l'opéra, composé dans le style italien; il donne à

l'orchestre une place importante, les airs, fort beaux, déroulent de splendides mélodies qui sont restées des modèles de pureté et d'expression.

Dans l'oratorio, Haendel, qui s'adresse au peuple anglais tout entier, écrit une œuvre populaire au sens large du terme. Les chœurs de foule, vivants, passionnés, donnent à l'action sa puissance et sa force.

L'œuvre de Haendel, réalisée avec des moyens relativement simples, reste un modèle de noblesse et de grandeur.

La seconde moitié du dix-huitième siècle verra en Allemagne la naissance, puis le développement, des grandes formes de musique instrumentale et symphonique grâce aux trois grands classiques :

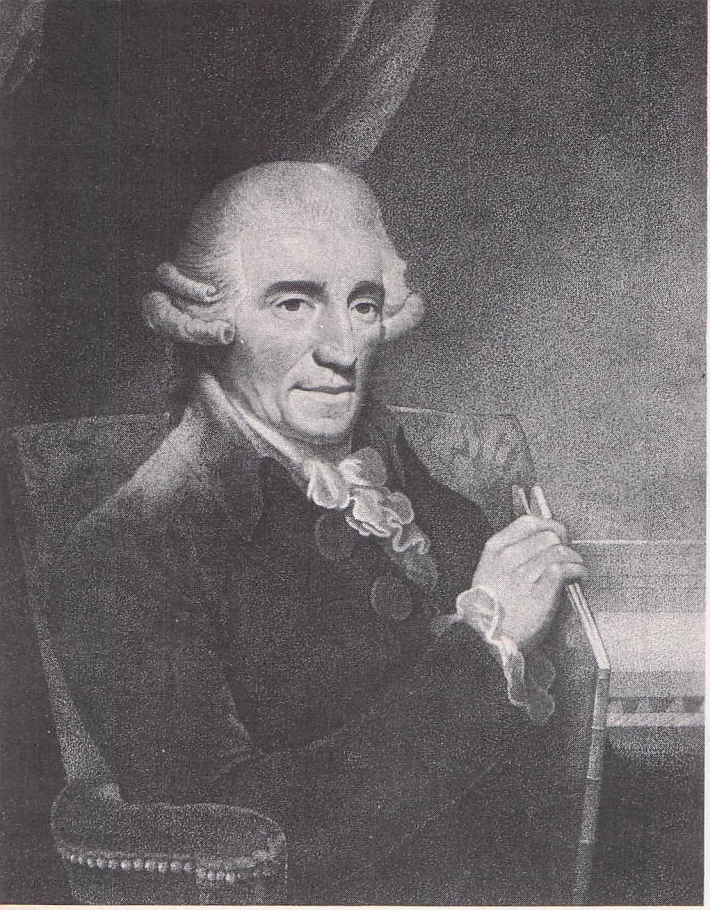
Haydn, Mozart, Beethoven.

JOSEPH HAYDN

Rohrau, Basse-Autriche, 1732 - Vienne 1809. Fils d'un modeste charron de village, il entre tout enfant comme choriste à la manécanterie des petits chanteurs de la Cathédrale de Vienne, où il étudie le clavecin, le violon et l'orgue.

Bien doué, il parfait seul son éducation, puis rencontre Porpora qui l'engage comme accompagnateur et valet de chambre. Après quelques années incertaines où il est tour à tour violoniste au service d'un gentilhomme autrichien, puis d'un seigneur de Bohême, le comte Morzin, sa destinée musicale se fixe quand il entre en 1761 au service des Esterhazy, illustre famille princière de Hongrie. Il est nommé adjoint au Directeur, puis Directeur de la Musique du Prince Paul-Antoine et de son successeur, le Prince Nicolas, surnommé « Le Magnifique ». Durant trente années (jusqu'à la mort du Prince Nicolas), Haydn assure la double charge de compositeur et de chef d'orchestre. Il doit écrire des œuvres mises aussitôt en répétitions et exécutées dès que possible. Il dirige une troupe composée de trois cantatrices, trois chanteurs et quatorze instrumentistes. Responsable de l'organisation matérielle de cette équipe de vingt musiciens, il doit faire face aux complications de toutes sortes nées des rivalités inévitables, auxquelles il oppose une bonhomie souriante que rien ne peut entamer. Durant son séjour chez son protecteur, Haydn fait entendre ses œuvres à l'élite de la société européenne; aussi à la mort du Prince, sera-t-il sollicité de toutes parts.

En 1790, il part pour Londres et fait entendre ses symphonies. L'excellent orchestre dont il dispose l'incite à en composer d'autres. Ce seront les plus belles. Un second voyage, en 1794, sera un nouveau triomphe.



J. HAYDN. — Gravure de T. Hardy. Haydn à 60 ans.

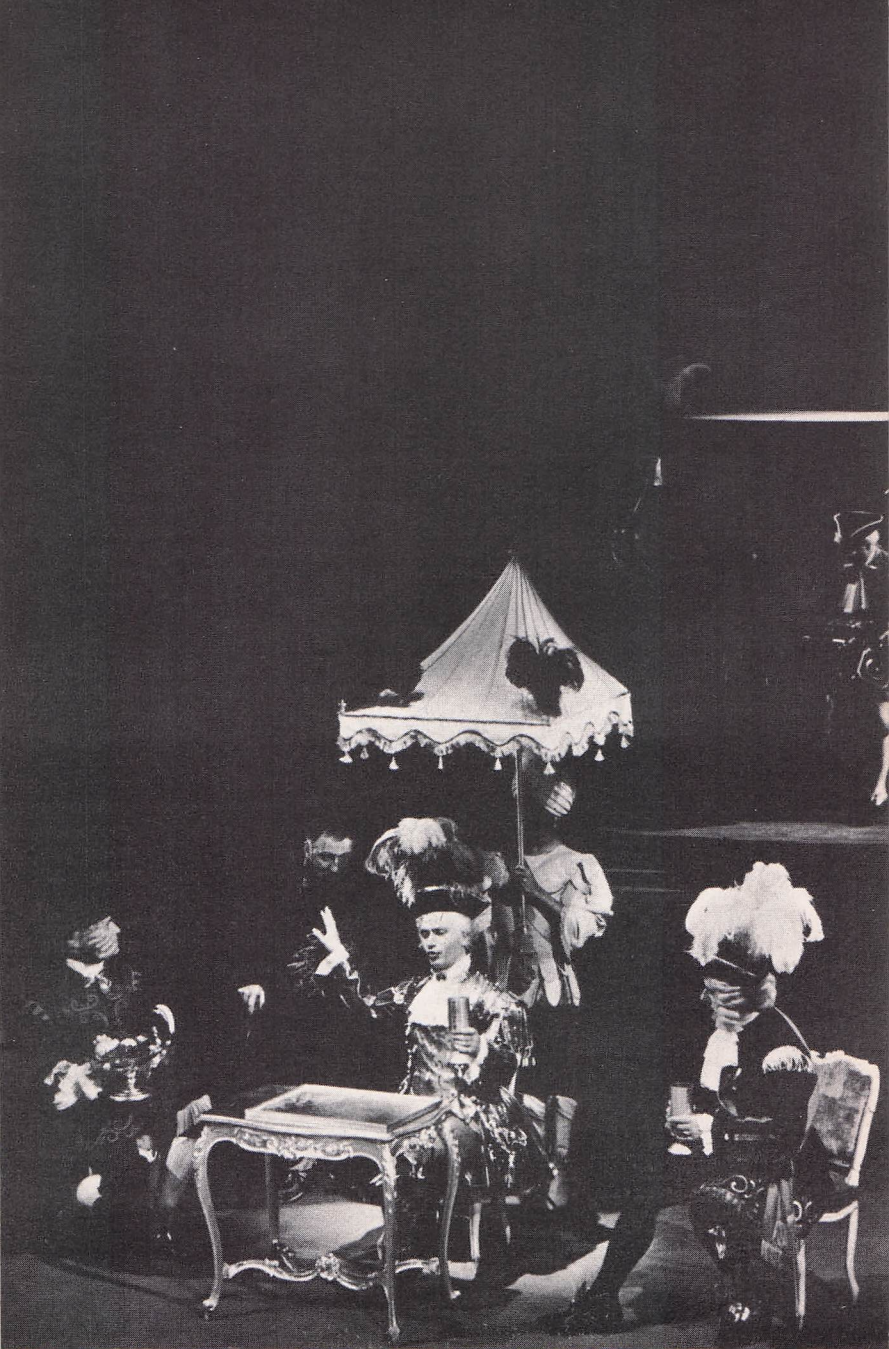
Comblé d'honneurs, il se retire à Vienne, où il compose deux oratorios : la *Création* (1798) et les *Saisons* (1801).

Ses dernières œuvres seront des quatuors à cordes. Il meurt, entouré d'amis, en 1809.

Son Œuvre.

Musique dramatique : *divertissements, opéras,* deux *oratorios :* la *Création* et les *Saisons.*

Musique instrumentale : *sonates* pour piano, pour piano et violon, *quatuors* à cordes, *trios, quintettes,* plus de cent *symphonies; concertos.*



Musique religieuse : quatorze *messes, Ave Verum.*

L'œuvre est en partie déterminée par les fonctions occupées par l'artiste, l'inspiration étant soumise à l'exécution des commandes que le musicien doit satisfaire. C'est chez le Prince Esterhazy que Haydn compose opéras, musique symphonique, musique religieuse.

Si les *opéras* sont de simples divertissements chantés dans le style de l'époque, c'est dans la *musique symphonique* qu'il donne le meilleur de lui-même. Le Père de la Symphonie, ainsi qu'on se plaît à l'appeler, occupe une place éminente dans l'histoire de la musique instrumentale de la seconde moitié du dix-huitième siècle, par la rigueur, l'équilibre, la clarté, l'élégance et la sérénité de son style. Il a fixé les formes ébauchées avant lui, et a ainsi exercé une influence certaine sur Mozart et Beethoven dans la constitution de la sonate et de la symphonie.

Dans le domaine de la *musique de chambre,* il a imposé la formation du quatuor à cordes par des compositions qui ont servi de modèles à ses contemporains et successeurs.

L'ensemble de son œuvre, où mainte page exprime avec pittoresque et sensibilité des sentiments dépourvus d'accents tragiques, produit une impression aimable, sereine, à l'image du compositeur. Dans les *oratorios,* il développe un sens dramatique sûr; les chœurs sont expressifs, passionnés; l'orchestre introduit l'élément descriptif et apporte grandeur et force.

Haydn, qui est le premier des trois grands symphonistes allemands, aura une profonde influence sur Mozart qui aimait trouver, auprès de ce maître, paix et réconfort et sur Beethoven, qui fut son disciple.

◀ *LE PESCATRICI - Opéra de Haydn. — En 1770, le Prince hongrois Nicolas Esterhazy, grand mécène et protecteur de la musique, met à profit le mariage de sa nièce pour présenter à la Cour de Vienne son nouveau château d'Esterhaz, en Hongrie. Pour ces fêtes somptueuses, il commande un opéra à Haydn, son maître de chapelle, qui compose « Le Pescatrici », sur un livret de Goldoni. Dans un petit port italien, un prince vient chercher, pour l'épouser, une princesse qui a jadis été cachée là parmi les compagnes des rudes pêcheurs, les Pescatrici. Celles-ci rivalisent pour capter l'attention du seigneur. Comment découvrir la noble jeune fille ? On voit ici le prince, sitôt débarqué, boire avec ses courtisans au succès de son entreprise. Représentation au Festival de Hollande.*

WOLFGANG-AMADEUS MOZART

Salzbourg 1756 - Vienne 1791. Il est le fils de Léopold Mozart, excellent musicien au service de l'Archevêque de Salzbourg. Léopold sera le premier maître de son fils qui, tout enfant, manifeste des dispositions exceptionnelles pour la musique ; d'une précocité rare, il compose dès l'âge de six ans les premières pièces pour clavecin.

De 1763 à 1766, avec sa sœur Nannerl, excellente musicienne, il effectue une grande tournée de concerts qui le conduit en Allemagne, en France, en Angleterre et en Hollande. Léopold Mozart, qui veille jalousement sur l'éducation de ses deux enfants, recueille avec eux le plus grand succès au cours de ce voyage; de retour à Salzbourg, Mozart parfait ses études de compositeur et, à quatorze ans, fait son premier voyage en Italie; il approfondit sa connaissance de l'opéra et du bel canto italien et remporte avec son premier opéra, *Mithridate,* un triomphe; le pape Clément XIV le fait « chevalier de l'Eperon d'or ». Il retourne à Salzbourg où il entre au service de l'Archevêque en qualité de premier violon de l'orchestre; il compose avec une grande facilité les premières grandes *sonates pour clavier,* des *concertos* et d'innombrables *sérénades, divertissements* et *symphonies.*

En 1777, à vingt et un ans, il part pour la grande tournée qui transformera le jeune musicien insouciant et comblé en un maître mûri par les peines et les difficultés rencontrées au cours de ce voyage.

Il visitera successivement Munich, Augsbourg, Mannheim et Paris. Il compose des *sonates,* des *symphonies* qui présentent déjà les caractères de la maturité. A Paris, les déceptions s'accumulent, la société brillante et frivole qui avait acclamé l'enfant prodige se détourne du jeune compositeur; il ne peut faire entendre ses œuvres. Un grand malheur le frappe par surcroît : sa mère, qui l'avait accompagné, meurt dans la misérable auberge où ils étaient descendus. Il reprend, accablé, la route du retour sans avoir pu participer à la vie musicale parisienne qui groupait Gluck et Piccini, Gossec et Grétry.

A cet échec, s'ajoute pour le musicien une grave déception sentimentale : la cantatrice Aloysia Weber, qu'il considérait comme sa fiancée, se détache de lui; à son passage à Mannheim, où réside la jeune fille, c'est la rupture.

C'est un homme mûri et désabusé qui revient à Salzbourg en 1778.

Il reprend son service auprès de l'Archevêque et, en 1781, après le succès de son opéra *Idoménée* à Munich, il quitte Salzbourg définitivement et se fixe à Vienne où il vivra en musicien indépendant.

W.-A. MOZART. — Peinture de Barbara Krafft.

En 1782, il épouse Constance Weber (sœur d'Aloysia); de 1784 à 1787 ce seront les années les plus fécondes en chefs-d'œuvre. Mozart écrit avec la même facilité et une maîtrise sans cesse accrue : *opéras, sonates, symphonies.* Cependant les difficultés matérielles, dues en partie à l'insouciance de Constance. se multiplient; aussi, malgré l'enthousiasme des Viennois et le triomphe réservé aux *Noces de Figaro,* la gêne ne tarde pas à s'installer dans le ménage. Mozart doit, pour assurer la vie des siens, donner des leçons et travailler sans relâche à composer les œuvres commandées par ses admirateurs.

LES NOCES DE FIGARO. — Opéra de Mozart (1786), tiré de la pièce de Beaumarchais « Le Mariage de Figaro ». La comtesse et sa suivante, Suzanne, travesttssent le jeune page Chérubin pour l'envoyer à la place de Suzanne au rendez-vous nocturne que le comte a donné à la servante dans le parc. Représentation à l'Opéra de Budapest.

Un dernier voyage qui le conduit jusqu'en Prusse lui apporte le même tribut de succès et d'admiration sans cependant améliorer sa situation matérielle. En juillet 1791, un inconnu vint lui commander une messe de *Requiem*. Mozart, affaibli par la maladie et les privations, vit là un signe du destin et fut persuadé d'écrire son propre requiem. Il mourut en décembre de la même année sans avoir pu achever cette œuvre, qui sera terminée par son élève et ami Süssmayer.

Son Œuvre.

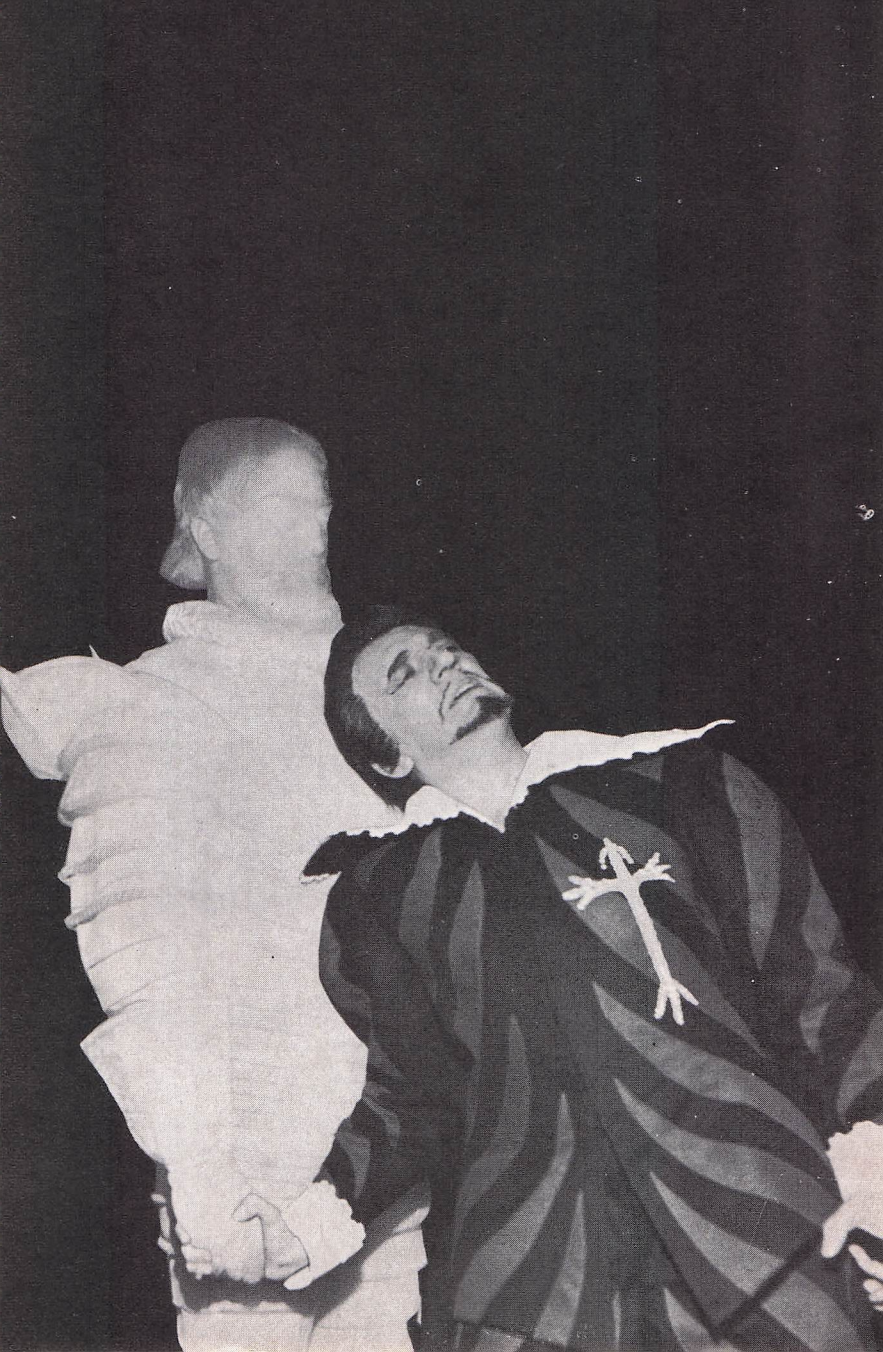
En dépit d'une vie très courte, elle présente une variété et une abondance exceptionnelles; dans tous les domaines de la littérature musicale, Mozart semble atteindre la perfection.

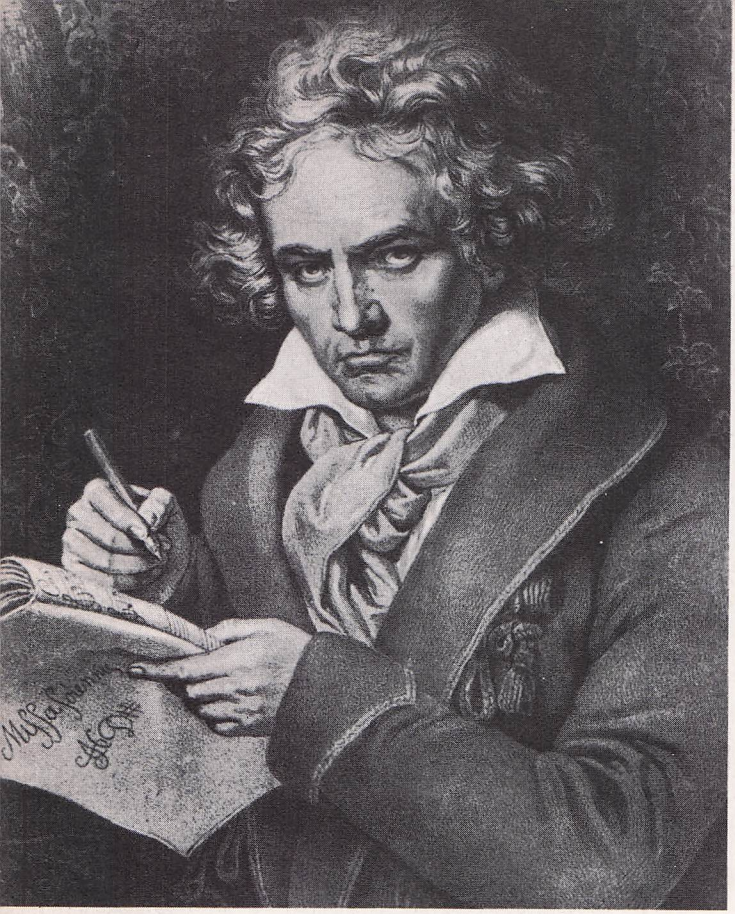
Musique dramatique : dans la forme de l'opéra-séria : *Mithridate,* et de l'opéra-buffa : la *Finta giardiniera,* les *Noces de Figaro, Cosi fan Tutte.* Mozart discipline la virtuosité vocale italienne par la rigueur sans lourdeur des Viennois : *Don Juan.* On doit ajouter à ces œuvres, chantées en italien, deux opéras écrits sur des livrets en langue allemande : l'*Enlèvement au sérail* et la *Flûte enchantée.* Né aux confins de la latinité et du germanisme, Mozart s'assimile le meilleur de ces deux races et, par la puissance de son génie, équilibre admirablement les éléments de l'œuvre dramatique.

Musique instrumentale et symphonique : sans inventer de nouvelles formes, Mozart compose dans un style très pur des *quatuors, trios, sonates* pour clavier, *concertos, symphonies.* Il puise dans les écoles étrangères qu'il a étudiées au cours de ses voyages, le meilleur de leur style.

Musique religieuse : c'est ici que Mozart écrit l'œuvre la plus profonde et la plus achevée : *Messe en ut mineur, Vêpres solennelles, Requiem* « Nul musicien n'a plus que lui subi en son œuvre les vicissitudes d'une vie mouvementée » (Saint-Foix : *Vie de Mozart*). Une triple influence allemande, française et italienne fait de l'œuvre de Mozart une synthèse de la musique de son temps; il idéalise le style classique, réalisant des compositions remarquables par leur pureté, leur clarté, leur équilibre.

DON GIOVANNI. — Opéra de Mozart (1787). Un des sommets de l'histoire de la musique; une des œuvres les plus puissantes de Mozart. Don Giovanni a tué en duel le Commandeur qui lui demandait raison d'avoir séduit sa fille Donna Anna. Plus tard, se rendant une nuit au cimetière, il a cyniquement invité à souper la statue de sa victime. Au soir dit, l'hôte de marbre se présente chez Don Giovanni et l'invite à son tour à souper dans son tombeau. Don Giovanni saisit effrontément la main glacée, mais il n'a que le temps de pousser un cri : la statue a refermé sa main. Don Giovanni est entraîné dans les abîmes infernaux. Représentation à l'Opéra de Paris. ▶





LUDWIG VAN BEETHOVEN

Bonn 1770 - Vienne 1827. D'origine flamande, la famille van Beethoven se fixe dès le dix-huitième siècle à Bonn où le père du jeune Ludwig est musicien à la chapelle électorale. Ludwig van Beethoven était déjà, tout enfant, exceptionnellement et même miraculeusement doué pour la musique. Il étudia d'abord avec son père, puis avec le musicien Neefe qui lui enseignèrent les rudiments de la composition ainsi que la technique du piano et de l'orgue.

A vingt-deux ans, il part pour Vienne où il étudie la composition avec Haydn, Albrechtsberger et Salieri et commence une carrière de pianiste virtuose et de compositeur. Il se fait très vite apprécier de la haute société viennoise où, bientôt, il sera introduit dans les grandes maisons : Lichnowsky, Erdödy, Brentano, qui faciliteront le développement de sa carrière en lui accordant des pensions. Dès 1800, il ressent les premières atteintes de la surdité qui le conduira à une misanthropie parfois explosive.

Il mène une existence indépendante, ombrageuse, traversée d'amours incomprises; successivement Julietta Guicciardi puis Thérèse de Brunswick (la bien-aimée lointaine) inspirent à Beethoven une passion profonde. Retranché du monde par une surdité presque totale, il ne communique qu'au moyen de « cahiers de conversation ». Cependant, en 1814, au congrès de Vienne, il atteint l'apogée de sa gloire et fait applaudir ses œuvres par un parterre de rois.

Les années qui suivent sont assombries par son infirmité et l'inconduite du neveu qu'il avait élevé; il ne cherche pas à entretenir des relations avec les musiciens qui lui rendent visite, tels Weber ou Schubert, mais sa silhouette pittoresque est familière à tous. A sa mort, le 26 mars 1827, tout Vienne assiste à ses funérailles.

Son Œuvre.

Essentiellement *symphonique* et *instrumentale*, elle présente une évolution constante, de la première période influencée par le style de Haydn, à la seconde qui est l'apogée de la forme classique et jusqu'à la troisième, qui préfigure le Romantisme.

Première période : *sonates* pour piano (*Pathétique*) de la *musique de chambre*, les deux premières *symphonies*.

Deuxième période : les grandes symphonies : l'*Héroïque*, *Symphonie en ut mineur*, la *Pastorale*.

◀ *FIDELIO. — Unique opéra de Beethoven (1805). Sous le couvert d'un hymne à l'amour conjugal, c'est la protestation d'un homme libre contre l'oppression politique et ses prisons. L'action se déroule en Espagne. Sous le nom de Fidelio, Léonore s'introduit en travesti dans la prison d'Etat où le gouverneur Pizarro détient abusivement Florestan, son époux. Engagée comme aide du geôlier, elle obtient que les prisonniers soient rendus à la lumière le temps d'une promenade. Dans un chœur célèbre, les malheureux exhalent leur joie de respirer « l'air libre du ciel ». Pizarro a appris qu'un envoyé du Roi est sur le point d'inspecter les cellules. Il s'apprête à faire disparaître son prisonnier, mais Léonore s'interpose entre son mari et le poignard du gouverneur. A cet instant retentissent les trompettes annonçant l'arrivée du ministre justicier qui délivrera Florestan et fera jeter Pizarro dans son cachot. Représentation à l'Opéra de Budapest.*

Les sonates pour piano : *Clair de lune,* l'*Aurore,* la *Pastorale,* l'*Appassionnata;* de la *musique de chambre,* des *concertos,* des ouvertures : *Egmont, Coriolan;* un opéra, *Fidélio.*

Troisième période : les quatre grandes dernières *sonates* pour piano, les derniers *quatuors,* la *Messe en ré,* la *Neuvième symphonie* avec chœurs, dont le *Final* est inspiré par l'*Ode à la Joie* de Schiller.

Beethoven est un grand classique, on ne trouve pas trace en lui de l'esprit romantique allemand tel qu'il se manifestera chez Weber et Schubert. Mais ce qui le distingue des classiques tels que Haydn « c'est qu'il a été touché par le courant libéral et démocratique » (Edouard Herriot : *Vie de Beethoven*).

Sa musique n'est plus un divertissement aristocratique, elle s'adresse à l'ensemble de l'humanité.

Vivant une des époques les plus mouvementées de l'histoire, dont les révolutions politiques et sociales aboutissent à la création d'une nouvelle esthétique, il apporte à la forme classique la perfection la plus achevée, tout en se libérant de sa rigueur excessive, annonçant ainsi l'époque romantique qui va dominer l'art musical du dix-neuvième siècle.

Dernier classique, précurseur du Romantisme, dans tous les domaines de la musique symphonique et instrumentale il est le maître incontesté.

L'ECOLE ANGLAISE

Après la brillante période des virginalistes, on voit apparaître HENRI PURCELL (Londres 1659-1695); excellent claveciniste, il écrit des *suites* au rythme clair et net, mais c'est dans le domaine de la musique dramatique qu'il se révèle grand musicien.

Son opéra *Didon et Enée,* dont certaines pages sont restées célèbres, fait de lui l'un des maîtres du drame lyrique classique.

LE ROMANTISME

(19e siècle)

I. CARACTERES

Ce mouvement littéraire et artistique est l'aboutissement des idées des philosophes français du dix-huitième siècle. Le premier, Jean-Jacques Rousseau donne à la sensibilité et à l'imagination le pas sur la raison.

Ecrivains et artistes s'affranchissent des règles de composition et de style établies par l'exemple des auteurs classiques des dix-septième et dix-huitième siècles. Ils vont puiser leur inspiration parmi les vieux auteurs de la littérature nationale, parmi les romans des trouvères, les romances du Moyen Age.

Le Romantisme musical apparaît environ un demi-siècle après le Romantisme littéraire. Celui-ci est brillamment représenté en France par les poètes : Lamartine, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Victor Hugo et les écrivains Chateaubriand, George Sand. Les peintres les plus célèbres de l'école romantique française sont : Gros, Géricault et surtout Delacroix. Mais on ne distingue qu'un seul musicien romantique : Hector Berlioz.

Si le mouvement romantique est surtout littéraire et pictural en France, il est presque essentiellement musical en Allemagne, avec Schubert, Weber, Schumann, Liszt, Richard Wagner.

Quel que soit le domaine dans lequel s'épanouit le Romantisme, on peut considérer qu'il présente cinq particularités :

1° *L'individualisme* de l'artiste, qui soumet son inspiration à l'expression de sentiments personnels.

2° *L'abandon de la forme classique :* l'inspiration ne peut être enserrée dans un cadre précis.

3° *L'exagération des sentiments,* qui conduit le musicien à des outrances orchestrales, des effusions lyriques, fort éloignées de la rigueur classique.

4° *L'amour de la nature,* cher à Jean-Jacques Rousseau, occupe une place importante. Ce n'est pas ici une imitation sonore, mais la traduction des sentiments que la nature inspire à l'artiste.

5° *Le goût du fantastique,* du surnaturel — que recrée l'imagination passionnée de l'artiste — est un des éléments les plus caractéristiques du Romantisme.

Les trois écoles traditionnelles : italienne, française, allemande, verront se développer ce mouvement selon leurs propres tendances.

II. PERIODE DE PREPARATION

EN ITALIE

L'opéra de style italien triomphe en Europe; virtuosité, carrure mélodique, éclectisme. Les auteurs puisent parmi les éléments à succès pour en faire un tout; un peu d'emphase, une orchestration réduite, mais beaucoup de vie et de mouvement.

GASPARE SPONTINI (Majolati : 1774-1851). Musicien de Napoléon Ier et Directeur de l'Opéra Italien; en 1820, il entre au service du Roi de Prusse Frédéric-Guillaume en qualité de Directeur de la Musique; atteint de surdité, il se retire en Italie; son chef-d'œuvre est *La Vestale,* opéra composé en 1807 pour le public français; l'ampleur de cette tragédie lyrique un peu froide lui valut un grand succès.

GIOACCHINO ROSSINI (Pesaro 1792 - Paris 1868). Extrêmement doué, à l'âge de dix-huit ans il avait déjà composé une symphonie, une cantate, un opéra. Son premier grand opéra, *Tancrède,* représenté à Venise en 1813, fait une longue et brillante carrière. Fort jeune, il est célèbre. Il compose des opéras-bouffes tels : l'*Italienne à Alger* et surtout le *Barbier de Séville,* représenté à Rome en 1816. En seize jours, le compositeur écrivit toute la partition, débordante de vie; l'entrain, la gaieté mélodique et la vivacité rythmique de ce chef-d'œuvre de l'opéra-bouffe n'ont pas faibli. Rossini semble saisi d'enthousiasme pour le personnage du Barbier lui-même, serviteur astucieux et sympathique.

Après le succès à Naples de l'opéra séria *Otello,* qui contient de fort belles pages, il vient à Paris où il dirige la troupe de

l'Opéra italien; puis il est nommé par Louis XVIII intendant de la Musique royale et fait représenter en français *Guillaume Tell,* opéra séria, son chef-d'œuvre, dans lequel il se rapproche de Gluck. Brusquement, il cesse de publier ses œuvres, mais compose pourtant (*Stabat Mater*). Retiré dans sa propriété de Passy, il y meurt en 1868.

Exubérance, jaillissement continuel de l'idée mélodique, spontanéité sont le propre de l'œuvre de Rossini. Un abus des cuivres et des percussions le fait surnommer : « il signor vacarmini ! »... La vie, l'entrain, le mouvement de ses opéras sont à l'apogée de la musique italienne de cette époque.

Gaetano Donizetti (Bergame : 1797-1848). Compositeur extrêmement fécond, il écrit soixante et onze *opéras,* un grand nombre de *cantates, symphonies,* œuvres de *musique de chambre, mélodies, pièces pour piano;* production prodigieuse qui, sauf quelques opéras, est totalement tombée dans l'oubli. Sa personnalité est éclipsée par celle de Rossini, cependant ses opéras *Lucrèce Borgia* et surtout *Lucie de Lammermoor* restent le type de l'opéra séria où triomphe le bel canto, musique fortement colorée, riche en acrobaties vocales.

Appelé à composer pour les théâtres parisiens, Donizetti écrit la *Fille du Régiment,* la *Favorite.* Son chef-d'œuvre est l'opéra-bouffe *Don Pasquale,* écrit, comme le *Barbier* de Rossini, en un temps incroyablement court. On retrouve dans cette œuvre la pétulance et le brillant de l'art lyrique italien.

Vincenzo Bellini (Catane 1801 - Paris 1835), fait de brillantes études à Naples, dans la célèbre école fondée par A. Scarlatti. Son premier grand ouvrage, le *Pirate,* représenté à la Scala de Milan, marque le début d'une féconde mais trop courte carrière de compositeur dramatique. Après les représentations de la *Somnambule* et de la *Norma* que la célèbre cantatrice Malibran conduisit au triomphe, il part pour Paris où il fait représenter son opéra *Les Puritains;* il mourut quelques mois après ce dernier succès.

L'art de Bellini, musicien sensible et rêveur, s'oppose à la pétulance rossinienne, à la vivacité et à la force de Donizetti; on l'a souvent comparé à Chopin, son contemporain; tous deux possèdent la même réserve aristocratique; ils excellent dans une mélancolie tendre et discrète.

EN FRANCE

Abandonnant la forme de l'opéra séria, certains compositeurs se tournent vers l'opéra-comique, dont le sujet familier, le style sans emphase, la mélodie tantôt alerte, tantôt expressive, parfois un peu mièvre, obtient toutes les faveurs.

JEAN-FRANÇOIS LESUEUR (Drucat-Plessiel, près d'Abbeville, 1760 - Paris 1837). Maître de chapelle sous Louis XVI, il devient Inspecteur au Conservatoire, puis professeur de composition : il sera le maître de Berlioz et de Gounod. Il exerce une grande influence sur la musique française au dix-neuvième siècle; théoricien du pré-romantisme français, il compose, outre de nombreuses œuvres de *musique religieuse*, un opéra, *Ossian ou les bardes*, et un opéra-comique, *Paul et Virginie*.

LUIGI CHERUBINI (Florence 1760 - Paris 1842). Naturalisé français, toute sa carrière est parisienne. Directeur du *Théâtre de Monsieur* (1789-1792), il fait représenter avec succès des opéras-comiques dans lesquels fourmillent les éléments pittoresques : *Lodoïska, Ali-Baba, Les Deux Journées*. Puis il abandonne ce genre léger pour se consacrer à une carrière officielle; il sera tour à tour surintendant de la Chapelle de Louis XVIII, professeur de composition au Conservatoire, dont il devient le Directeur en 1821. Maître de l'harmonie et du contrepoint — Beethoven parlait de lui avec la plus grande considération — il a laissé un grand nombre d'œuvres de *musique religieuse* et un *cours de fugue* et de contrepoint.

NICOLAS MÉHUL (Givet 1763 - Paris 1817). Venu à Paris poursuivre ses études musicales, il est influencé par Gluck qu'il admire profondément; celui-ci l'engage à écrire pour le théâtre : il compose plusieurs opéras-comiques : *Stratonice, le Jeune Henry*, dont l'ouverture remporte un succès étourdissant. Pendant la Révolution, il compose des œuvres patriotiques, tel *le Chant du départ*. Rapidement célèbre, il est nommé Inspecteur au Conservatoire.

Il compose un opéra, *Joseph*, son chef-d'œuvre, dans lequel le récit dramatique expressif, la déclamation toujours juste, sont soutenus par une orchestration colorée. Excellent symphoniste, compositeur de nombreuses œuvres pour le piano, Méhul est un des musiciens qui ont prolongé le dix-huitième siècle en ouvrant la voie aux novateurs du début du dix-neuvième.

FRANÇOIS BOIELDIEU (Rouen 1775 - Jarcy 1834). Il fait ses premières études musicales à la maîtrise de la cathédrale de Rouen; bon pianiste et organiste, il compose des opéras-comiques qui ont un grand succès : le *Calife de Bagdad, Zoraïme*.

Appelé en Russie par le tsar Alexandre Ier en 1803, il reste sept ans à Saint-Pétersbourg où il fait représenter *Les Voitures versées*. Revenu à Paris en 1810, il est à l'apogée de sa carrière; successivement professeur de piano au Conservatoire, puis professeur de composition, il est élu membre de l'Institut et fait représenter un opéra : *Jean de Paris*. Son dernier opéra-comique, la *Dame blanche*, remporte un très grand succès.

Héritier de la tradition de Monsigny, de Grétry et de Méhul, il écrit dans un style très français. Ses œuvres, claires et expressives, font de Boieldieu un des plus agréables musiciens de son temps.

Esprit Auber (Caen 1782 - Paris 1871). Elève de Cherubini, il tient une place « honorable » dans l'histoire de l'art lyrique en France. Charles Malherbe a comparé son œuvre (dix grands opéras et cent trente-deux opéras-comiques) à « un jardin à la française où tout est ordonné avec soin, où les allées sont tirées au cordeau ». Il était ennemi de tout excès et disait à quatre-vingt-neuf ans : « Il ne faut exagérer en rien, j'ai trop vécu » ! Son opéra le plus célèbre est la *Muette de Portici;* ses opéras-comiques présentent les mêmes qualités de légèreté et de finesse : une charmante invention mélodique, la diversité et l'entrain des scènes, ont été autant d'éléments de succès. Dans ce genre léger, *Fra Diavolo,* le *Domino noir, Manon Lescaut* sont parmi les plus célèbres. De ce dernier ouvrage, l'air de « l'éclat de rire » revit presque chaque année au concours de chant du Conservatoire.

Louis Hérold (Paris : 1791-1833). Fils d'un bon musicien, il est élève de Méhul et obtient le Prix de Rome à vingt-deux ans. Doué pour la musique dramatique, il compose dans un style alerte vingt opéras-comiques dont les plus célèbres sont *Zampa* et le *Pré-aux-Clercs.*

Adolphe Adam (Paris : 1803-1856). Il est le dernier des trois compositeurs qui se partageaient les faveurs du public sur la scène de l'Opéra-Comique. Elève de Boieldieu, il obtient le deuxième Grand Prix de Rome. Avec beaucoup de facilité, il réussit dans le genre de l'opéra-comique auquel il confère vie et mouvement. Ses meilleures œuvres sont : le *Chalet,* le *Postillon de Longjumeau, Giralda,* la *Poupée de Nuremberg, Si j'étais Roi* et le célèbre ballet *Giselle.*

Les sujets se compliquent, l'opéra-comique sombre dans l'imbroglio et aboutit, avec Offenbach, à *l'opérette.* Le triomphe des Italiens modifie le style des compositeurs français qui recréent *l'opéra historique* en unissant le bel canto de l'opéra séria au faste cher au public français.

Les meilleurs représentants de l'opéra historique au début du dix-neuvième siècle seront :

Giacomo Meyerbeer (Berlin 1791 - Paris 1864). Fils d'un banquier, il montre de grandes dispositions musicales. Il étudie avec Clementi, l'abbé Vogler et connaît Weber qui devient son ami. Excellent pianiste, il compose dans le genre sérieux sur des sujets grandioses; il fait représenter en Allemagne deux opéras, puis part pour l'Italie et écrit dans le style italien. C'est à Paris, où il se fixe, qu'il trouve sa voie en créant « l'opéra

romantique français », sorte de mélodrame historique. Ses principales œuvres sont : *Robert le Diable, Les Huguenots, Le Prophète;* son dernier opéra, l'*Africaine* (œuvre posthume), remporta un énorme succès; il faut citer un opéra-comique : le *Pardon de Ploërmel,* des *mélodies,* des *cantates,* des *œuvres pour orchestre.*

Créateur de l'opéra historique, tantôt grandiloquent, tantôt fade, il a pourtant réussi des mélodies d'une ligne élégante. Sans aucun sentiment dramatique, son œuvre, dépourvue de profondeur tragique, présente cependant un sens très sûr de l'effet scénique, de l'emploi des timbres de l'orchestre. C'est un musicien de théâtre qui manque de finesse et parfois de goût... Il a été fort malmené par Wagner et Schumann. En revanche, Berlioz et Saint-Saëns ont apprécié certaines pages de la partition des Huguenots...

FROMENTAL LÉVY, dit HALÉVY (Paris 1799 - Nice 1862). Elève de Chérubini, il compose essentiellement pour le théâtre; il recherche les sujets sombres et tragiques qui permettent une mise en scène somptueuse. Il compose trente-huit opéras dont le plus célèbre est : *la Juive.* Sa fille Geneviève épousa Georges Bizet. Il est l'oncle de Ludovic Halévy qui, en collaboration avec son ami Henri Meilhac, écrira la plupart des livrets d'opérettes d'Offenbach.

AMBROISE THOMAS (Metz 1811 - Paris 1896). Grand Prix de Rome en 1832, il fut directeur du Conservatoire de Paris. Ses œuvres lyriques *Mignon* et *Hamlet,* dans lesquelles on reconnaît une grande habileté dans l'art de traiter les voix, ont assuré sa renommée.

EN ALLEMAGNE

Alors qu'en France et en Italie cette période de transition est vouée à l'opéra, soumis à l'influence totale du « bel canto », on voit en Allemagne se dessiner et triompher une réaction contre l'opéra italien et parallèlement se développer une nouvelle école de symphonistes et de mélodistes.

Les dernières œuvres de Beethoven coïncident avec l'apparition à Dresde de l'opéra-romantique allemand.

CARL MARIA VON WEBER

Eutin, près de Lübeck, 1786 - Londres 1826. Il appartient à une famille de musiciens; son père était directeur de théâtre; tout jeune, au cours d'une vie errante, il étudie le piano avec Michel Haydn (frère du grand Haydn) et, à Vienne, la composition avec l'abbé Vogler. A dix-huit ans, il est nommé chef d'orchestre du théâtre de Breslau. Il voyage et sa carrière de chef d'orchestre le conduit à travers l'Europe, jusqu'en Silésie; il se fixe quelque temps à Prague et compose des opéras

à l'image des œuvres contemporaines alors à la mode : *Rübezahl, Sylvana.*

Les guerres de l'Empire excitent son patriotisme, il veut créer un art typiquement allemand dégagé de toute influence étrangère. Sa destinée musicale se fixe quand, en 1817, il est nommé Directeur du théâtre de Dresde; il va maintenant réaliser la création du théâtre national allemand. Il fait représenter le *Freischütz* qui reçoit un accueil triomphal. *Euryanthe,* représenté à Vienne en 1823, n'eut qu'un demi-succès; c'est avec *Obéron,* commandé pour le public anglais, qu'il retrouve toutes les faveurs. Cette aimable féerie fut représentée à Londres en 1826. Miné par la phtisie, épuisé par un travail incessant, il meurt à Londres quelques semaines après la première représentation.

Son Œuvre.

Créateur de l'opéra romantique allemand, précurseur de Wagner, Weber sauve le théâtre germanique de l'emprise italienne et, dans le combat qu'il mène contre l'esthétique étrangère, il fixe la forme de cet opéra.

Le sujet s'inspire de légendes populaires, l'œuvre est chantée et jouée en allemand, une place importante est dévolue à l'orchestre qui, soulignant les jeux de scène, accompagne avec expression les acteurs; ces éléments font du *Freischütz* l'œuvre la plus typiquement germanique de son temps. *L'ouverture,* véritable symphonie, présente la synthèse du drame en exposant les principaux thèmes de l'œuvre.

Pour le piano, Weber écrit de nombreuses pièces dans lesquelles il tire habilement parti des nouvelles possibilités de l'instrument; la virtuosité est toujours ici tempérée par l'expression, la phrase est claire, le style brillant; il compose des *sonates* (dont la forme non classique en fait bien davantage des *fantaisies*), des *rondos,* des *pièces de concert,* et la célèbre *Invitation à la valse,* transcrite plus tard pour orchestre par Berlioz.

Grand musicien romantique, Weber, sensible et fantasque, de caractère aristocratique, réalise les aspirations du romantisme allemand; dans son œuvre, il mêle l'amour de la patrie, le sens du fantastique, l'amour de la nature et un certain caractère populaire que son élégance naturelle traduit avec finesse.

FRANZ SCHUBERT

Lichtenthal, près de Vienne, 1797 - Vienne 1828. Fils d'instituteur, il entre fort jeune à la chapelle de la cour impériale où il apprend l'orgue, le piano et la composition. A seize ans, il quitte la maîtrise et revient auprès de son père pour l'aider dans ses fonctions de maître d'école; de seize

à dix-neuf ans, il est instituteur mais ne cesse de composer; il entre alors au service du comte Esterhazy, comme précepteur musical de ses enfants, puis il retourne à Vienne où il mène une vie matériellement difficile, mais riche en amitiés et en joies artistiques. Il groupe autour de lui de jeunes artistes en des réunions appelées « Schubertiades » où Musique et Poésie sont à l'honneur.

Vers 1825 le succès se dessine, les commandes des éditeurs se précisent. Malheureusement, épuisé par les privations des années difficiles, Schubert meurt, emporté par une épidémie de typhus à l'âge de trente et un ans.

Son Œuvre.

L'élément essentiel en sont les « *lieder* » (mélodies); tant par leur nombre (environ six cent cinquante) que par leur qualité, ils suffiraient à établir l'évidence du génie de Schubert. Il sut admirablement choisir les textes, souvent écrits par les meilleurs poètes de langue allemande : Gœthe, Schiller, Heine.

A dix-sept ans, il compose *Marguerite au rouet* et c'est la première rencontre avec Gœthe; la chanson dramatisée est entourée d'un accompagnement traduisant l'imitation rythmique du ronronnement du rouet et, sur ce fond sonore, le sentiment inquiet et douloureux de Marguerite. Avec cette mélodie débute une longue série de chefs-d'œuvre : *la Truite, le Roi des Aulnes, la Sérénade, le Sosie, le Tilleul.*

Il compose des « cycles » de mélodies (recueils de lieder faisant partie d'un même ensemble) : la *Belle Meunière;* le *Voyage d'Hiver ;* le *Chant du Cygne,* groupant les mélodies retrouvées après sa mort.

Pour le piano, il écrit : *fantaisies, moments musicaux* et *impromptus;* dans ces pièces de forme libre, la mélodie expressive « s'étire et chante éperdument ». On retrouve ce lyrisme dans les *quinze sonates* écrites dans la forme classique.

La musique de chambre est largement représentée par quatorze *quatuors à cordes,* deux *quintettes,* deux *trios avec piano* qui sont du meilleur Schubert. Il aime à replacer tel ou tel de ses lieder dans son œuvre instrumentale. ainsi dans le *quatuor en ré mineur* écrit sur le thème du lied « *la Jeune fille et la Mort* » et le *quintette en la* sur le thème si populaire de *la Truite.*

Œuvre symphonique : il compose neuf *symphonies.* Elles sont écrites dans la forme classique, la phrase mélodique pure, claire et concise s'épanouit dans la trame orchestrale qui unit si naturellement la simplicité à la grandeur. Les plus célèbres sont la *Symphonie Inachevée* (en deux parties) et la *Symphonie en ut.*

Œuvre religieuse : profondément croyant, Schubert a composé des *messes,* des *motets,* un *oratorio* inachevé : *Lazare.*

F. SCHUBERT. — Dessin de W.A. Rieder. Schubert à 28 ans.

Le merveilleux jaillissement de la ligne mélodique, la simplicité et la spontanéité des moyens employés font de Schubert le musicien le plus accessible à tous.

FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY

Hambourg 1809 - Leipzig 1847. Il est issu d'une famille de riches banquiers israélites. Tout jeune, il montre de grandes dispositions musicales et étudie le piano avec Ludwig Berger; à neuf ans il donne son premier concert, à douze ans il commence à composer et, à dix-sept ans, il écrit son premier ouvrage important, *l'Ouverture du Songe d'une Nuit d'Eté*. De

nombreux voyages en Angleterre, en Italie et en France développent son esprit. Il a vingt ans quand il dirige à Berlin la *Passion selon saint Matthieu* de J.-S. Bach, qui n'avait pas été entendue depuis la mort du Cantor... Ce fut une révélation pour le public berlinois. A vingt-quatre ans, il est nommé Directeur de la Musique de Düsseldorf; deux ans plus tard, il fonde à Leipzig un Conservatoire qui deviendra le centre de la vie musicale allemande. Grand ami de Schumann et de Liszt, il contribue puissamment au développement de la musique symphonique et dramatique en Allemagne en cette première moitié du dix-neuvième siècle; il fait entendre les œuvres de musiciens disparus tels J.-S. Bach et Beethoven, dont il dirigera une exécution de la *Neuvième Symphonie,* et accueille généreusement les compositeurs contemporains tels Berlioz.

Son Œuvre.

Œuvres symphoniques : cinq symphonies, dont les plus célèbres sont : *l'Italienne, l'Ecossaise, Réformation,* inspirée par sa conversion à la religion luthérienne; des ouvertures : *la grotte de Fingal, Ruy Blas.*

Musique de chambre : *Trios, Quatuors.*

Pour le piano : *Sonates, Variations sérieuses* et les célèbres *Romances sans paroles,* dans lesquelles le sentiment descriptif est pittoresquement souligné. *Concertos* pour piano, pour violon. *Mélodies.*

Musique religieuse : Oratorios (*Paulus, Elie*), des *motets,* des *psaumes.*

Musique de théâtre : *Les Noces de Gamache,* opéra comique; de la musique de scène pour accompagner une action dramatique : *Athalie, Antigone, Le Songe d'une Nuit d'Eté.*

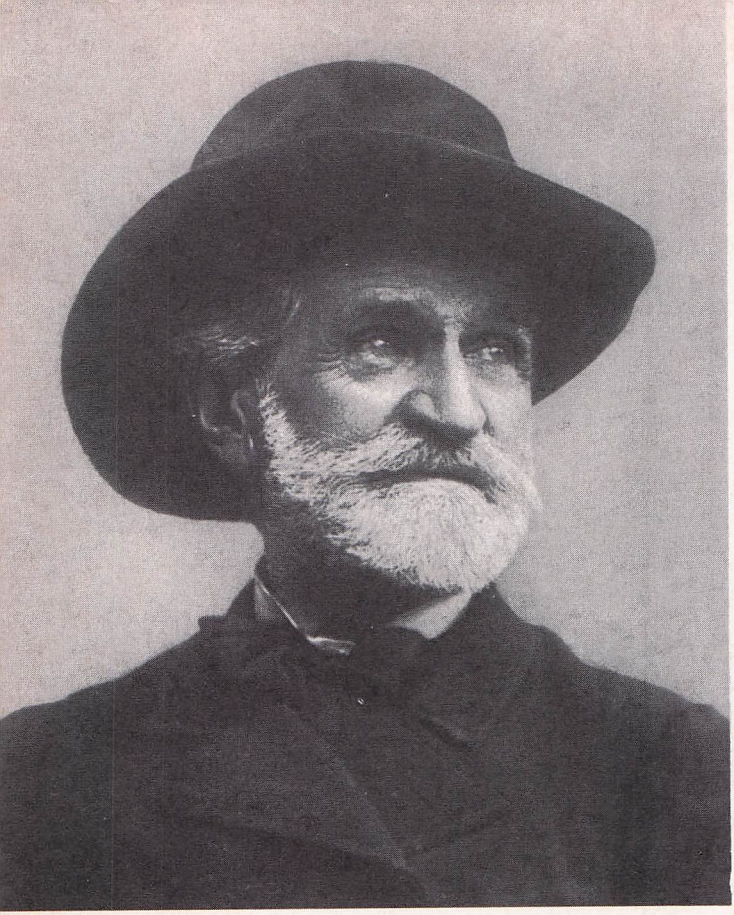
Classique dans la forme rigoureuse de la composition, Mendelssohn est romantique dans l'inspiration de ses œuvres, presque toujours « à programme ». Il occupe une place non négligeable dans l'histoire du pré-romantisme allemand.

III. **PERIODE DE FLORAISON**

EN ITALIE

GIUSEPPE VERDI

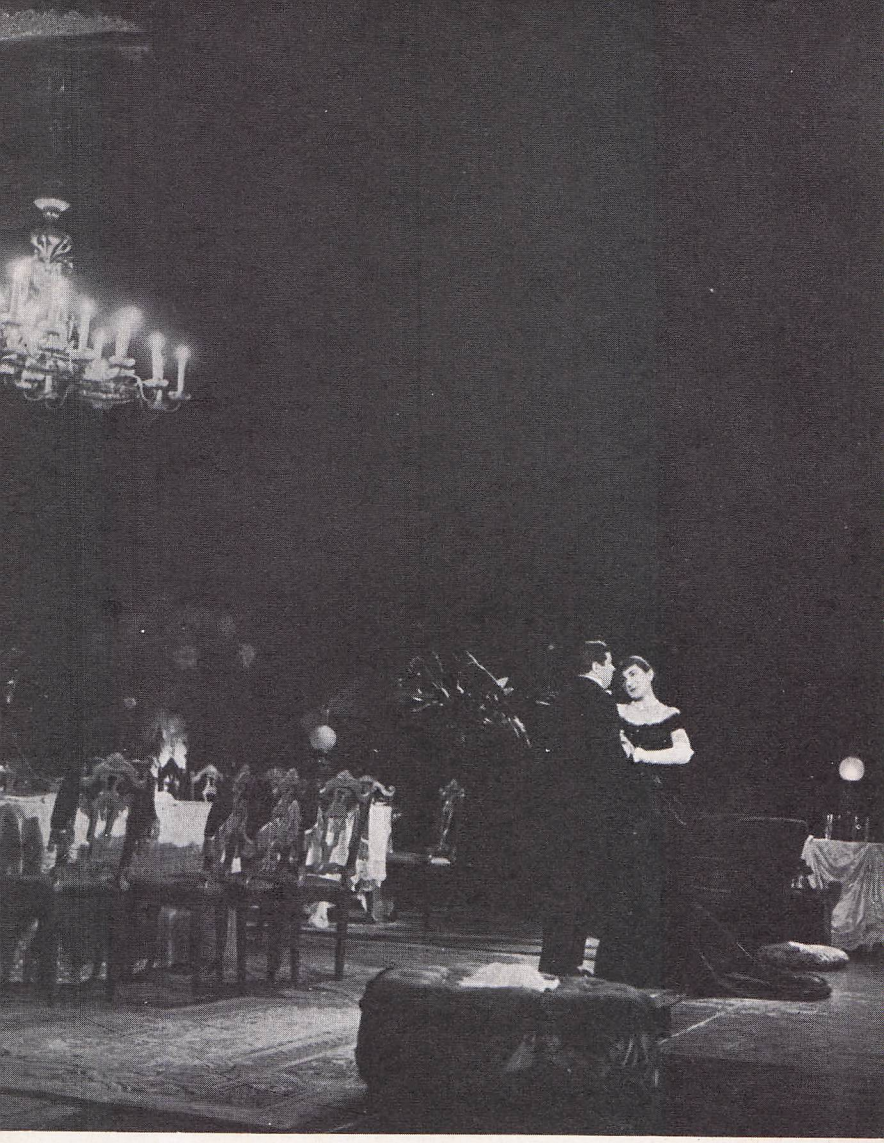
Roncole 1813 - Milan 1901. Il passe son enfance dans le petit village de Roncole (duché de Parme) où il est initié à la musique par l'organiste de la ville voisine; il étudie l'orgue et le piano tout en s'essayant à la composition. Trop âgé pour entrer au Conservatoire de Milan, où il espérait obtenir une dispense, il doit continuer seul son éducation musicale. Il



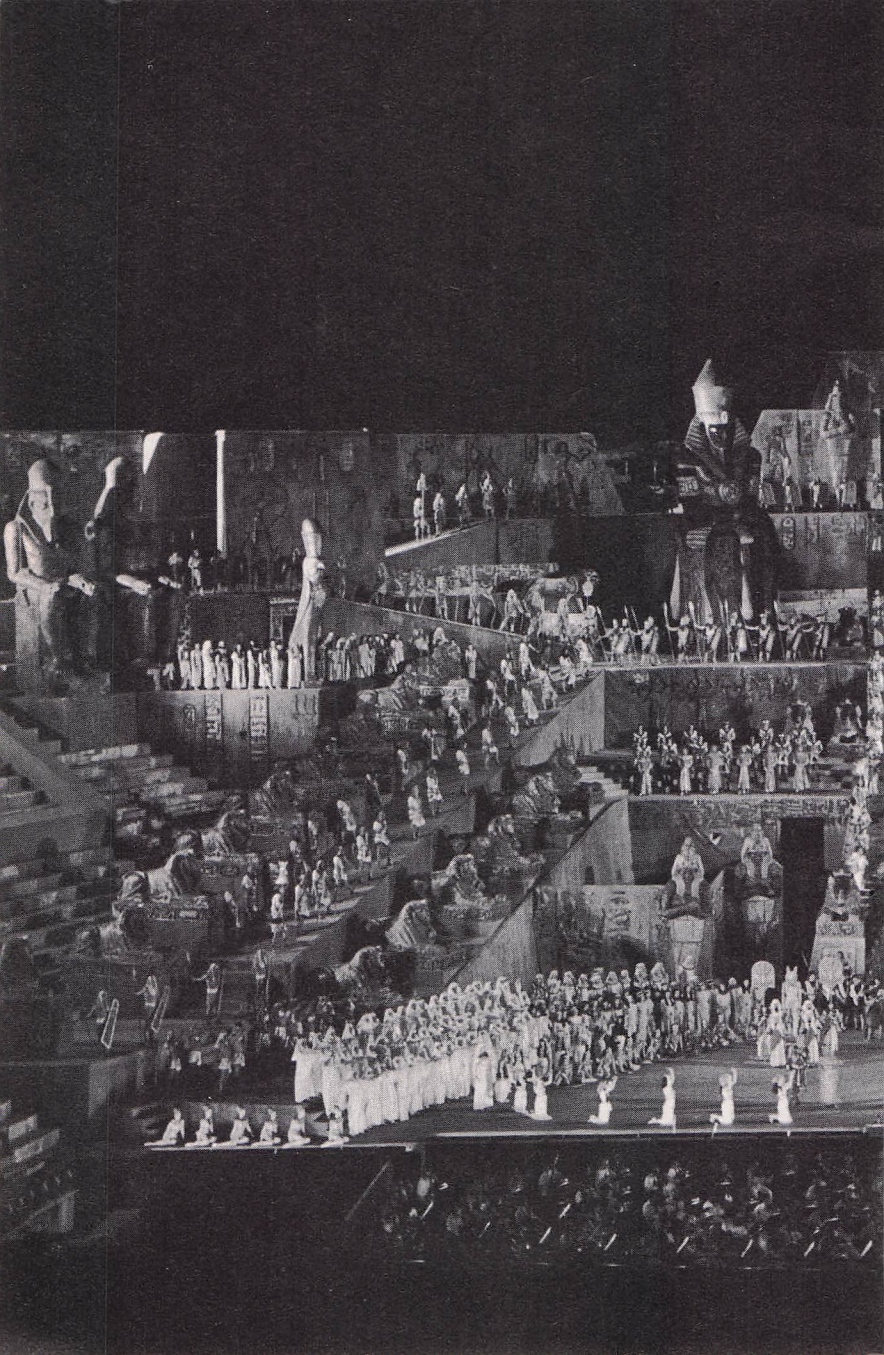
G. VERDI

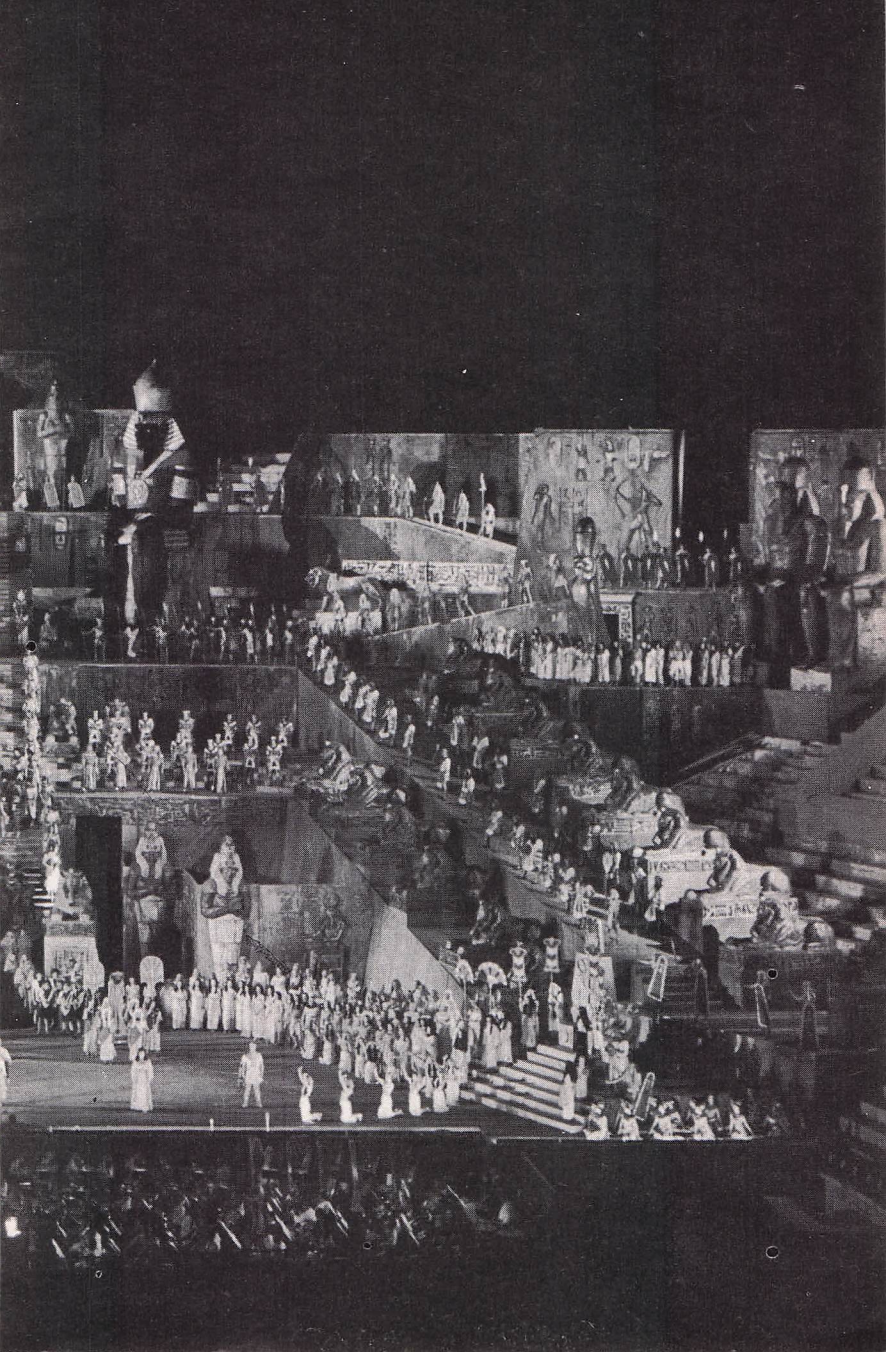
renonce vite à écrire de la musique instrumentale et s'oriente vers le théâtre lyrique qui commence à se répandre en Lombardie.

Sa première œuvre, *Oberto, comte de San Bonifacio,* fut un succès qui décida de l'orientation de sa carrière. Une place était à prendre depuis le silence de Rossini et la mort de Bellini. Sur un thème historique, Verdi écrit un mélodrame dans lequel les sentiments impétueux s'expriment avec puissance. Le public subjugué est conquis et, dès lors, les œuvres se succèdent : *Le Trouvère, La Traviata, Rigoletto, Le Bal Masqué,* etc.



LA TRAVIATA. — Opéra de Verdi (1853), d'après « La Dame aux Camélias », pièce d'Alexandre Dumas fils. Violetta est une courtisane, une femme égarée (traviata) qui rêve à l'amour, dont elle n'a connu jusqu'ici que les aspects matériels et vains. Elle se sait condamnée, et le mal qui la ronge pare sa beauté de l'éclat éphémère des flammes qui vont s'éteindre. Un fils de famille, Rodolphe, en est subjugué. Au cours d'une fête donnée chez elle, Violetta, saisie d'un malaise, quitte le bal. Rodolphe vient la rejoindre et lui déclare son amour. Représentation à la Scala de Milan.





Vers 1865, il transforme son style.: la mélodie est soumise aux exigences du dialogue dramatique, l'orchestre intervient non plus comme un simple et modeste accompagnateur, mais pour souligner les intentions du texte, les jeux de scène des acteurs; de cette seconde manière : *Don Carlos*, et surtout *Aïda*, écrit à la demande du khédive d'Egypte pour fêter le percement de l'isthme de Suez, sont l'aboutissement de cette recherche.

Ses deux derniers opéras : *Othello*, écrit en 1887, et *Falstaff*, en 1893 — le maître avait quatre-vingts ans ! — sont considérés comme ses chefs-d'œuvre; les personnages y « parlent en musique, renouvelant un procédé déjà bien connu de Monteverdi, Scarlatti et Mozart » (Sartori, Pléiade). L'orchestre se renforce selon les procédés wagnériens sans jamais étouffer la voix des chanteurs. Par ces deux œuvres, Verdi, compositeur génial, domine la musique dramatique en Italie.

Il compose en 1874 une *Messe de Requiem* à la mémoire de l'écrivain Alessandro Manzoni. Verdi se sentant « moralement obligé à ce geste du plus grand musicien italien (c'est ainsi qu'il se considérait et était considéré) envers le plus grand écrivain du pays ».

Cette *Messe*, de caractère théâtral, connaît toujours un grand succès.

◀ *AIDA. — Opéra de Verdi (1871). C'est le type même de l'opéra à grand spectacle, dont le faste a besoin de cadres à son échelle. L'action est située en Egypte, à Memphis et à Thèbes, à l'époque des Pharaons. Le vaillant Radamès a conduit les armées égyptiennes à la victoire. Thèbes lui fait un accueil triomphal (scène ci-contre) et le souverain lui offre en récompense la main de la princesse Amnéris. Mais le jeune général aime Aïda, une esclave, dont il ignore qu'elle est princesse et fille d'Amonasro, le roi d'Ethiopie qu'il vient de vaincre. Parmi les prisonniers, Aïda retrouve son père qui la contraint à obtenir de Radamès un renseignement dont dépend le sort de la future bataille. Aïda ne peut se dérober, car Amonasro assiste, dans l'ombre, à l'entretien. La jalouse Amnéris a surpris, elle aussi, les deux amants. Elle livre Radamès aux gardes, Aïda parvient à fuir. Radamès est condamné pour trahison à être emmuré. Mais Aïda l'attend au fond du caveau et c'est enlacés que les deux amants commencent leur affreuse agonie. Représentation en plein air aux Arènes de Vérone.*

EN FRANCE

HECTOR BERLIOZ

La Côte Saint-André (Isère) 1803 - Paris 1869. Musicien romantique par excellence, sa vie et son œuvre sont si intimement liées qu'il est difficile de les dissocier ; seul compositeur romantique français, sa vie passionnée se découvre dans son œuvre qui en est « le reflet mélodique ».

Fils d'un médecin possédant une large aisance, le jeune Berlioz fait de bonnes études classiques et, à dix-sept ans, vient à Paris poursuivre des études de médecine. Il a déjà montré des dispositions musicales sans avoir jamais étudié. Une représentation d'*Iphigénie en Aulide* de Gluck décide de sa vocation : il ne sera pas médecin, mais compositeur et, avec la fougue d'un tempérament impétueux, il abandonne sans plus tarder ses études de médecine et réussit à se faire admettre au Conservatoire dans la classe de composition de Lesueur.

D'un caractère original, il ne tarde pas à dédaigner quelque peu la scolastique de ses maîtres, il se mêle aux « Jeune-France », se lie avec Victor Hugo, Alfred de Vigny, Alexandre Dumas, Sainte-Beuve, Mérimée, Balzac, les peintres Courbet, Delacroix. Brouillé avec sa famille qui ne veut pas admettre sa vocation, il est successivement choriste, puis timbalier dans de petits théâtres de quartier tout en continuant à composer. Il se mêle à la vie parisienne avec passion. Assidu du théâtre anglais qui lui révèle l'œuvre de Shakespeare, il s'éprend de la « touchante Ophélie », Miss Harriet Smithson, et se conduit avec extravagance. Puis, c'est la découverte des symphonies de Beethoven et, enfin, du *Freischütz* de Weber. Que d'enthousiasme, suscité par ce foisonnement d'impressions ! Il compose *l'Ouverture des Francs-Juges*, les premières *Scènes de Faust* et *la Symphonie Fantastique*, dans laquelle il peint avec une ironie féroce ses amours malheureuses avec Harriet Smithson. La même année, il obtient le Prix de Rome et part pour la Villa Médicis après s'être fiancé avec une jeune pianiste, Camille Moke.

A Rome il s'ennuie, rencontre Mendelssohn, dont il appréciera plus tard la généreuse amitié, et apprend le mariage de Camille... « Enfer et Damnation ! », le musicien croit « étouffer de rage » et compose, après un bref désespoir, *Lélio ou le Retour à la vie*.

Puis, c'est le retour à Paris, le mariage avec Harriet. Mariage malheureux : à la mésentente due au caractère difficile des deux époux s'ajoutent les difficultés matérielles. A ce moment, Berlioz accepte le poste de critique musical au « Journal des Débats ». Son érudition littéraire et artistique en fait un critique apprécié, mais l'ironie mordante dont il fait preuve le

H. BERLIOZ

fait encore plus redouter. Certains confrères ne pourront oublier la dureté de ses articles.

Il compose des *pièces symphoniques,* puis, musicien reconnu du gouvernement de Louis-Philippe, le *Requiem,* vaste composition mêlant chœurs et orchestre. Elle fut exécutée aux Invalides en 1837 et remporta un triomphe. Les confrères envieux firent « tomber » l'opéra *Benvenuto Cellini,* présenté la même année. En 1840, la *Symphonie funèbre et triomphale,* composée pour commémorer la révolution de 1830, fut exécutée au milieu de l'indifférence générale; blessé, Berlioz part pour l'Allemagne où il trouve, grâce à l'appui de Schumann, de

LA DAMNATION DE FAUST. — Légende dramatique de Berlioz (1846). A travers l'œuvre immortelle de Gœthe, la légende du Docteur Faust a inspiré de nombreux compositeurs. La partition de Berlioz, destinée au concert, ne fut adaptée pour la scène qu'après sa mort. Afin d'entraîner Marguerite sur le fatal chemin de la tentation, Méphistophélès lui dépêche ses envoyés. Dans la présentation moderne que nous voyons ici, des danseuses incarnent chacun des aspects successifs de la jeune femme en proie aux sollicitations infernales. Représentation à l'Opéra de Paris.

Liszt et de Mendelssohn, l'audience que lui refuse le public parisien. Un bref séjour à Paris lui apporte une nouvelle et profonde déception : la *Damnation de Faust*, drame lyrique non représenté, est exécuté devant des salles aux trois quarts vides ; Berlioz, ruiné, part pour la Russie et l'Allemagne où il retrouve un public nombreux et fervent. Dès lors, ses voyages et séjours à l'étranger sont de plus en plus fréquents et prolongés ; à Weimar, des « semaines Berlioz » lui apportent le succès dû à son génie.

La fin de sa vie fut pénible : il perd sa seconde femme, la cantatrice Maria Recio, puis son fils. Il s'enferme alors dans une misanthropie dont rien ne le fera sortir. Il renonce à composer, écrit ses mémoires, fait encore quelques voyages en Allemagne et en Russie et meurt à Paris le 8 mars 1869.

Dès l'annonce de sa mort, son nom paraît sur les affiches, ses *Mémoires* éditées enthousiasment les jeunes. C'est la gloire, qui lui fut toujours refusée de son vivant, bien qu'il fut membre de l'Institut depuis 1856.

Son Œuvre.

Elle est multiple, passionnée, romantique, à l'image de sa vie.

Musique symphonique : libérée totalement de la forme classique, l'œuvre, toujours « à programme », laisse paraître la personnalité de l'artiste, soit qu'il s'agisse d'une autobiographie comme dans la *Symphonie fantastique, Lélio ou le Retour à la Vie*, soit qu'il s'inspire de souvenirs de voyage : *Harold en Italie*, ou d'un texte littéraire : *Roméo et Juliette*. Créateur du *poème symphonique* (œuvre pour orchestre inspirée par un sujet extra-musical), Berlioz utilise les thèmes conducteurs qui assurent l'unité de l'œuvre et mêle les timbres avec force et audace. Pour les cérémonies de plein air, il réunit un nombre considérable d'exécutants (chœurs et orchestre) composant des œuvres grandioses : *Requiem, Symphonie funèbre et triomphale.*

Musique dramatique : plus symphoniste que musicien de théâtre dans ses deux opéras, *Benvenuto Cellini* et les *Troyens*, Berlioz compose avec la *Damnation de Faust*, légende dramatique d'après le *Faust* de Gœthe, une œuvre totalement réussie : la puissance de l'orchestre et des chœurs, l'expression, la vie intense des airs, le côtoiement du tragique et du burlesque, en font un des chefs-d'œuvre de l'art dramatique de cette époque. Un oratorio : *l'Enfance du Christ*, composé pour solistes, chœurs et orchestre, obtient un réel succès.

Dans son *Traité d'Orchestration*, il prévoit des possibilités jusqu'alors inconnues, d'une grande audace, qui seront mises en pratique un siècle plus tard.

Berlioz, unique compositeur romantique français, impose avec puissance dans le Paris de la Restauration, entiché d'opéra italien, un art dramatique et symphonique qui ouvrira la voie au théâtre de Richard Wagner et à l'école symphonique de la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

FREDERIC CHOPIN

Zelazowa-Wola (environs de Varsovie) 1810 - Paris 1849. Polonais par sa mère et français par son père — d'origine lorraine — le jeune Chopin montre de grandes dispositions musicales. Enfant prodige, il donne à dix ans son premier concert et, dès 1830, part pour l'Europe occidentale précédé d'une flatteuse réputation.

En France, il est accueilli par la haute société parisienne. C'est dans les salons de la Baronne de Rothschild qu'il donne son premier concert; le lendemain, il est célèbre, une brillante carrière s'ouvre à lui.

D'une élégance aristocratique, le jeune étranger se mue en « dandy », se mêle à l'élite artistique et littéraire qui fait de Paris la capitale intellectuelle de l'Europe. Liszt, Berlioz, Lamartine, le peintre Delacroix sont ses amis. Il ne cesse de composer et se fait entendre dans des concerts publics et dans les soirées privées. Il est l'idole des salons de la capitale, les jeunes femmes et jeunes filles de la « société parisienne » se disputent l'honneur d'être ses élèves.

Après deux idylles qui tournent court, Chopin rencontre en 1836 la romancière George Sand. Leur liaison durera dix années; un séjour qu'ils font à Majorque aggrave l'état de santé du musicien, déjà atteint par la phtisie qui l'emportera. Rentré en France, il partage son temps entre Paris et la propriété de George Sand à Nohant, dans le Berry. La mésentente s'insinue entre les deux artistes de tempéraments si différents. En 1846, c'est la rupture. La production musicale se ralentit, la maladie s'aggrave; après un dernier voyage en Angleterre, en 1849, Chopin meurt à son retour à Paris en octobre de la même année.

Son Œuvre.

Cas exceptionnel dans l'histoire de la musique, Chopin a composé presque exclusivement pour le piano, son confident. Son œuvre romantique est le reflet de ses sentiments.

Son meilleur sujet d'inspiration est l'âme polonaise, qui transparaît dans l'héroïsme des insurgés (les *Polonaises*, certaines *Etudes*) ou dans le rappel de rythmes populaires, les *Mazurkas*. Son caractère sensible se révèle dans les *Préludes*, composés à Majorque. Pour ses élèves parisiennes, il écrit

F. CHOPIN. — Dessin de Götzenberger. Chopin à 28 ans.

des *Valses,* des *Impromptus.* Dans les quatre *Ballades,* inspirées des poèmes de son ami Adam Mickiewicz, il fait revivre les légendes polonaises. Elégiaque dans les *Nocturnes,* il reste semi-classique dans les *Sonates,* dont l'une contient la célèbre *Marche funèbre* et les deux *Concertos* pour piano et orchestre.

Excellent pianiste, musicien délicat, sa sensibilité de slave unie au romantisme français confère à son œuvre une grande originalité. Des modulations subtiles, imprévues, annoncent déjà l'harmonie moderne de Fauré, Debussy et Ravel.

EN ALLEMAGNE

ROBERT SCHUMANN

Zwickau 1810 - Endenich (près de Bonn) 1856. Fils d'un libraire-éditeur, Robert Schumann, malgré ses dons évidents, hésite entre les lettres et le droit. Elève à la Faculté de droit de Leipzig, il rencontre en 1828 le professeur de piano Frédérick Wieck qui l'oriente définitivement vers la musique; c'est avec fougue et passion qu'il se consacre à l'étude du piano; des exercices de son invention, trop acrobatiques et dangereux, lui font perdre l'usage d'un doigt; il doit renoncer à la carrière de virtuose et se tourne vers celle de compositeur et de chef d'orchestre; il s'enthousiasme pour Bach et Schubert, s'initie à la musique d'ensemble, compose ses premières *pièces pour piano* et fonde une revue musicale : « La nouvelle Gazette Musicale », dans laquelle il réserve une large place aux musiciens contemporains : Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Wagner, sans oublier les maîtres du passé.

Dès 1834, sa vie est transformée par l'amour qu'il porte à Clara Wieck, son interprète, de dix ans sa cadette. Après une longue lutte, ce n'est qu'en 1840, à la majorité de Clara, qu'il pourra l'épouser, en dépit de l'opposition acharnée de son père, Frédérick Wieck. Ce mariage extrêmement heureux apporte à Schumann, pour un temps, joie et apaisement.

Clara se consacre à l'œuvre de Schumann; remarquable pianiste (on la comparait à Liszt), elle est pour son mari l'interprète idéale et, au cours de tournées lointaines qui la conduiront jusqu'en Russie, elle fera connaître et applaudir l'œuvre dont elle est l'inspiratrice. La carrière de Schumann se poursuit; il est successivement professeur au Conservatoire de Leipzig puis, dès 1850, chef d'orchestre à Düsseldorf; il compose : *symphonies, oratorios, musique de chambre.* En 1853, il ressent les premières atteintes de la maladie mentale qui le conduira à une tentative de suicide : en 1854, il se jette dans le Rhin; sauvé par des mariniers, il est interné dans une clinique des environs de Bonn où il mourra deux ans plus tard.

Son Œuvre.

Pour le piano, il compose des cycles de courtes pièces d'une grande poésie. Son œuvre pianistique, presque toujours « à programme », est le plus souvent écrite en style polyphonique : *Papillons, Album à la jeunesse, Scènes d'enfants, Carnaval, Kreisleriana, Novelettes, Romances.* Dans la forme classique, il compose des *sonates* et un *Concerto pour piano et orchestre* qui est un des sommets de son œuvre.

R. SCHUMANN. — Dessin de J.J.B. Laurens. Schumann à 43 ans.

Lieder : Schumann est avant tout un lyrique; dans deux cycles de mélodies : *Les Amours du poète, L'Amour et la Vie d'une femme,* écrits en 1840, l'année heureuse de son mariage, il est tour à tour tendre et rêveur. Son goût littéraire très sûr le conduit à s'inspirer, le plus souvent, des meilleurs poètes : Gœthe, Byron, Heine.

Musique symphonique : composées après les œuvres pour piano et les lieder, les *quatre symphonies* sont écrites dans la forme classique.

Musique de chambre : trios, quatuors, un célèbre *quintette.*

Musique dramatique : dans la forme non représentée de

l'oratorio, il écrit *le Paradis et la Péri, le Pèlerinage de la Rose, Huit scènes de Faust;* un opéra, tenu pour médiocre, *Geneviève;* une musique de scène pour *Manfred.*

Non moins importante que son œuvre musicale, son œuvre de critique analyse et juge les œuvres de ses contemporains; il signe ses articles *Eusébius* (le rêveur) ou *Florestan* (l'emporté), personnages de son *Carnaval;* ainsi, il semble que tour à tour la personnalité de Schumann ait oscillé entre ces deux tendances.

Musicien sensible, poète délicat, il a confié au piano, son instrument de prédilection, le meilleur de son art.

FRANZ LISZT

Raiding (Hongrie) 1811 - Bayreuth (Bavière) 1886. A l'âge de neuf ans, il donne son premier concert de piano. C'est le début d'une carrière de virtuose qui le conduira à travers l'Europe. A douze ans, il vient à Paris où il se fait entendre chez la Duchesse de Berry. Dès 1834, il compose pour le piano; c'est au cours de plusieurs séjours en Suisse et en Italie avec la Comtesse d'Agoult qu'il écrit les *Années de Pèlerinage;* il parcourt l'Europe en virtuose triomphant, il partage avec Chopin l'engouement de la société parisienne, se lie avec Victor Hugo, Musset, Delacroix, Berlioz.

En 1848 il « renonce à cette vie de baladin » et se fixe à Weimar qui devient, grâce à lui, la première ville musicale d'Allemagne. Aidé et soutenu par la Princesse de Sayn-Wittgenstein, il est au sommet de sa gloire; excellent chef d'orchestre, animateur incomparable, il fait entendre les œuvres de Schumann, de Wagner, organise des « semaines Berlioz », fait représenter des opéras de Schubert et de Weber. C'est durant cette période qu'il écrit ses vastes compositions orchestrales.

En 1861, il part pour Rome. Après une retraite chez les lazaristes, il reçoit les ordres mineurs et devient abbé en 1865. Il se consacre alors à la musique religieuse. L'abbé Liszt mène toujours une vie brillante et mondaine; « vagabond infatigable » — ainsi l'appelait Chopin — il participe à de nombreux concerts, partageant sa vie entre Rome et Weimar. Après le mariage de sa fille Cosima avec Richard Wagner, il fait de fréquents séjours à Bayreuth, où il mourra en juillet 1886 après une représentation de *Tristan.*

Son Œuvre.

Pour le piano : mieux que Chopin et que Schumann, il utilise à l'extrême les possibilités de l'instrument. Dans les très romantiques *Années de Pèlerinage,* il évoque soit des paysages, soit des impressions littéraires. Dans les *Etudes Transcen-*

dantes, œuvres de virtuosité pure, il accumule les difficultés de l'écriture pianistique. Sur des thèmes folkloriques tziganes, *les Rhapsodies* ont largement contribué à assurer sa réputation de compositeur. Il écrit *Deux Légendes* de caractère descriptif; enfin la *Sonate* et les deux *concertos* avec orchestre sont le sommet de son œuvre.

Musique symphonique : l'œuvre pour orchestre, ample, colorée, est toujours « à programme ». Parmi les douze poèmes symphoniques, les plus célèbres sont *Préludes, Mazeppa, l'Héroïde funèbre.* Les deux symphonies *Faust* et *Dante*, d'une grande puissance, mêlent chœurs et orchestre.

Musique religieuse : aussi grandioses et nobles que les œuvres symphoniques, les *Messes* et *Oratorios* de Liszt peuvent paraître dépourvus de sentiment religieux. Ces œuvres lyriques, soutenues par un orchestre puissant, tiennent une place importante dans la production du maître : *Messe de Gran, Messe du Couronnement, Christus, Légende de Sainte Elisabeth.*

Pianiste virtuose, compositeur de génie, esprit généreux, Liszt est une des figures romantiques les plus attachantes.

RICHARD WAGNER

Leipzig 1813 - Venise 1883. De bonnes études classiques le conduisent à l'Université de Dresde, puis à celle de Leipzig où il entreprend des études supérieures de philosophie tout en étudiant l'harmonie et la composition avec Weinlig, cantor dans cette ville. L'audition des symphonies de Beethoven le décide à opter pour la carrière de compositeur et de chef d'orchestre; il écrit alors son premier opéra, *Les Fées*, puis il est nommé chef d'orchestre à Magdebourg, où il épouse la cantatrice Minna Planer. Il est successivement chef d'orchestre aux théâtres de Kœnigsberg et de Riga.

En 1839, il vient en France. A Paris, il est « accablé d'échecs et de misère », ne peut faire représenter ses opéras et doit, pour vivre, transcrire des partitions... En 1842, il est rappelé à Dresde pour y monter son opéra, *Rienzi;* c'est le succès, qui lui vaut le poste de Maître de Chapelle de la cour de Saxe. Directeur du théâtre royal, il y fait représenter *Le Vaisseau Fantôme*, puis *Tannhäuser*, qui sont médiocrement accueillis. Il se rallie alors au mouvement révolutionnaire de 1848 et prend une part active au soulèvement qui secoue la Saxe en 1849; l'échec de ce mouvement le contraint à se réfugier en Suisse où, grâce à l'appui de Liszt, il se fixe aux environs de Zurich. Tout en composant des ouvrages théoriques dans lesquels il expose son esthétique, il entreprend un vaste ensemble de quatre opéras, *L'Anneau du Nibelung* (Tétralogie), qu'il achèvera une vingtaine d'années plus tard.

R. WAGNER

Accueilli généreusement par un riche industriel de Zurich, devenu son ami, il s'éprend de sa femme, Mathilde Wesendonck; pour ne pas trahir son ami, il s'éloigne et se fixe à Venise où il achèvera *Tristan et Isolde* en 1859.

En 1861, il fait représenter à l'Opéra de Paris, *Tannhäuser*. C'est un échec, dû à la cabale de partisans de l'opéra traditionnel. L'amertume causée par cet échec sera atténuée par l'admiration que des écrivains et poètes tels Baudelaire, Catulle Mendès, Théophile Gautier, Gobineau lui témoignent. Amnistié en 1862 pour son activité politique, il se fixe à Vienne pour un temps, puis, accablé de dettes, se réfugie à Stuttgart

où l'envoyé du roi Louis II de Bavière vient l'inviter à le suivre à Munich. Grâce à la faveur royale, il fait représenter *Tannhäuser*, *Le Vaisseau Fantôme* (1864) et *Tristan et Isolde* (1865).

Une cabale l'oblige à s'éloigner et il se fixe à Tribschen (Suisse) sur le lac des Quatre-Cantons, où Cosima, fille de Liszt et de Marie d'Agoult, vient le rejoindre. Ils se marieront après la mort de Minna et le divorce de Cosima. Durant les heureuses années de Tribschen, de 1866 à 1872, il achève la Tétralogie, écrit *Les Maîtres-Chanteurs de Nuremberg* et esquisse les plans d'un théâtre consacré à l'art wagnérien. En 1872, il se fixe à Bayreuth, petite ville au cœur de la Bavière, où il surveille la construction de son théâtre, « haut lieu de l'art wagnérien ».

Celui-ci est inauguré en 1876 en présence de Louis II, de Guillaume Ier, empereur d'Allemagne, et de hautes personnalités. Les représentations de *l'Anneau du Nibelung* (Tétralogie) assurent le triomphe du compositeur. *Parsifal*, son dernier opéra, est représenté en 1882. Quelques mois plus tard, il meurt subitement à Venise où il passait tous les hivers. Son corps repose dans les jardins de la villa « Wahnfried » à Bayreuth.

Son Œuvre.

Il compose essentiellement des œuvres de théâtre.

Opéras : Rienzi, 1840 ; *Le Vaisseau Fantôme*, 1841 ; *Tannhäuser*, 1845 ; *Lohengrin*, 1850 ; *Tristan et Isolde*, 1859 ; *Les Maîtres-Chanteurs*, 1862 à 1868 ; *La Tétralogie*, 1850 à 1874 : a) *l'Or du Rhin*, b) *La Walkyrie*, c) *Siegfried*, d) *Le Crépuscule des Dieux ; Parsifal*, composé en cinq ans, de 1877 à 1882.

Poème symphonique : Siegfried-Idyll, 1870.

Œuvres littéraires : tous les *livrets* de ses opéras ; des essais philosophiques : *l'Œuvre d'art de l'avenir* (1849) ; *Opéra et Drame* (1851) ; *Art et Religion* (1880) ; et une autobiographie : *Ma Vie*.

Essentiellement dramatique, l'œuvre de Wagner est en réaction contre l'esthétique théâtrale du temps. Richard Wagner crée l'œuvre « d'art total » réalisant la synthèse de la poésie, de la musique, de la danse, de la mise en scène, afin d'exprimer « *l'éternel humain* ». Il emprunte ses sujets à des mythes populaires nordiques et écrit les livrets de ses opéras.

TANNHAUSER. — Opéra de Wagner (1845). L'action se déroule en Allemagne, au Moyen Age. Tannhäuser, chevalier-poète, a quitté son pays natal pour le Venusberg, séjour de la déesse de l'Amour. Mais il revoit la terre en songe et il en éprouve une nostalgie que la déesse s'avère impuissante à dissiper. S'accompagnant de sa harpe, il lui chante un hymne d'amour en signe d'adieu. Représentation à l'Opéra de Berlin-Est. ▶

LES MAITRES-CHANTEURS DE NUREMBERG. — Opéra de Wagner (1868). L'orfèvre Pogner a promis sa fille Eva au vainqueur du concours ouvert à Nuremberg entre les maîtres-chanteurs. Le greffier Beckmesser aspire aux faveurs de la jeune fille, mais elle repousse ses avances et encourage la passion du jeune chevalier Walther. Les deux hommes se présentent au concours. Avec l'aide généreuse du savetier-poète Hans Sachs,

Walther compose un chant inspiré dont l'audacieuse nouveauté lui vaut de remporter la joute malgré l'opposition des vieux Maîtres épris de tradition. Beckmesser, lui, termine l'épreuve sous la risée de l'assistance (scène ci-dessus). Derrière les apparences d'une intrigue joyeuse, Wagner fustige ceux qui lui reprochaient la nouveauté de son art. Représentation à l'Opéra de Vienne.

La mélodie, qui épouse étroitement le sens du texte, passe « sans rupture du récitatif à l'air, oscillant du lyrisme à la déclamation ». L'orchestre, dissimulé dans la fosse invisible de Bayreuth, « la fosse mystique », soutient sans excès la voix des chanteurs; malgré l'abondance des cuivres et des percussions, la trame symphonique laisse le chant s'épanouir souplement sur scène. Wagner utilise des thèmes conducteurs, « leitmotiv », qui symbolisent un personnage ou un sentiment et se modifient selon le déroulement de l'action.

Cependant, ces procédés techniques ne sont que le support des idées philosophiques et des symboles chers à Wagner : Rédemption par l'Amour et le Renoncement, problème de la liberté humaine. L'œuvre de Wagner est l'aboutissement des théories des poètes et des philosophes allemands de l'époque romantique; par sa force et sa beauté, elle a exercé sur les contemporains, et longtemps après sa mort, une influence considérable.

Richard Wagner, musicien, philosophe, poète, réalise une œuvre d'une parfaite unité dans sa diversité. Il reste un des plus grands musiciens de tous les temps.

◀ *SIEGFRIED. — Opéra de Wagner (1876). « L'anneau du Nibelung » forme un cycle de quatre « journées », connu en France sous le nom de « Tétralogie »: « L'Or du Rhin » (Prologue); « La Walkyrie »; « Siegfried »; « Le Crépuscule des Dieux ». En échange de Freia, déesse de l'amour et de la beauté qu'il détenait en otage, le géant Fafner a obtenu que Wotan, le Maître des Dieux, lui livre l'Or et le Heaume magique, jadis arrachés au Rhin par le Nibelung Alberich, le plus rusé des Alfes noirs. Fafner a exigé aussi l'Anneau qui confère la puissance universelle, mais voue ses détenteurs au plus sinistre destin. Pour mieux protéger son trésor, Fafner, recourant à la magie du heaume, se change en dragon. Retiré dans une caverne, il veille jalousement sur ses inutiles richesses. Dans la même forêt, le nain hideux Mime, frère d'Alberich, a recueilli Siegfried, petit-fils de Wotan. Le jeune homme ignore sa naissance. Avant de mourir, Sieglinde, sa mère, a confié à Mime le nouveau-né. Avide et méchant, Mime compte se servir plus tard de Siegfried pour conquérir le trésor et l'anneau. Siegfried, lui, ne songe qu'à éprouver sa vaillance dans un combat avec le monstre. Devant son antre, il défie et tue Fafner avec l'épée que lui seul a pu forger. Le sang du dragon, porté à ses lèvres, lui rend perceptible le langage d'un oiseau qui lui révèle l'existence du trésor. Siegfried s'enfonce dans la grotte et s'empare de l'anneau. Il en ignore le pouvoir maléfique qui causera sa propre perte et entraînera le crépuscule des dieux.*

SECONDE MOITIÉ DU 19e SIÈCLE - LE 20e SIÈCLE

I. EN ALLEMAGNE

L'influence de Richard Wagner s'étend tout particulièrement dans les pays de langue germanique.

ANTON BRUCKNER (Ansfelden, Haute-Autriche, 1824 - Vienne 1896). Il écrit des œuvres de vastes dimensions : neuf *symphonies, musique religieuse.*

JOHANNES BRAHMS (Hambourg 1833 - Vienne 1897). Il renoue avec la tradition classique. Il écrit pour le piano : *sonates, variations,* les célèbres *Danses hongroises;* il compose des œuvres de musique de chambre : *trios, quatuors, quintettes.* Pour l'orchestre : *Le Requiem Allemand,* quatre *symphonies,* des *concertos,* deux *ouvertures,* enfin plus de trente recueils de *lieder;* l'invention rythmique et mélodique de ces courtes pièces en font des œuvres exquises.

GUSTAV MAHLER (Kalischt, Moravie, 1860 - Vienne 1911). Excellent chef d'orchestre, il dirige tour à tour à New York, puis à Vienne. Il compose neuf *symphonies,* des *cantates* et *lieder* tels : *Kindertotenlieder* et *Das Lied von der Erde,* d'une grande beauté.

RICHARD STRAUSS (Munich 1864 - Garmisch 1949). Compositeur et chef d'orchestre, il peut être considéré comme le fils spirituel de Richard Wagner. Sa carrière brillante se poursuit à travers l'Europe où il dirige les meilleurs orchestres. Il compose des *opéras,* des *poèmes symphoniques,* de la *musique de chambre.* C'est dans la forme du poème symphonique : *Don*

J. BRAHMS

Juan, Mort et Transfiguration, Till Eulenspiegel, Don Quichotte, Ainsi parlait Zarathoustra, et dans les œuvres lyriques : *Salomé, Elektra, le Chevalier à la Rose, Ariane à Naxos, la Femme sans ombre,* qu'il consacre ses dons. La richesse et la couleur d'une orchestration puissante font de lui un des plus brillants représentants de l'école allemande post-wagnérienne. Ses œuvres occupent une place considérable dans le répertoire de toutes les grandes scènes du monde.

FERRUCCIO BUSONI (Empoli 1866 - Berlin 1924), pianiste et théoricien, parcourt l'Europe et les Etats-Unis. Il écrit des opéras : *Turandot, Doktor Faust.* Une harmonisation hardie caractérise ses œuvres de piano et de musique de chambre.

R. STRAUSS

PAUL HINDEMITH (Hanau 1895 - Francfort 1963), compositeur, chef d'orchestre et théoricien, est un des musiciens les plus représentatifs de l'école allemande contemporaine. En réaction contre le Romantisme et l'Impressionnisme, son œuvre s'adresse plus à l'intelligence qu'à la sensibilité. Il crée de vastes architectures sonores, manie les timbres avec audace, accorde au rythme une place prépondérante ; il compose de la *musique de chambre*, des *pièces pour piano*, des *lieder*, des *opéras*, dont le plus célèbre est *Mathis le Peintre*, des *œuvres symphoniques*, dont la puissante *Harmonie du Monde*.

◀ *SALOME. — Drame musical de Richard Strauss (1905), d'après la pièce d'Oscar Wilde. C'est la première grande manifestation d'un théâtre lyrique allemand dégagé de l'imitation wagnérienne. Nous sommes à Jérusalem, au début de l'ère chrétienne, sur une terrasse du palais d'Hérode, gouverneur de Judée. Le prophète Jochanaan (saint Jean-Baptiste) a été jeté au fond d'une ancienne citerne pour avoir insulté Hérodias, épouse d'Hérode. Ce dernier éprouve pour sa jeune belle-fille, Salomé, un désir inavouable. Mais Salomé est attirée par le captif, dont la voix puissante ne cesse de jeter l'anathème sur le tyran et sa famille. Repoussée par le prophète, Salomé en conçoit un désir que le dépit rend plus ardent encore. Priée de danser pour Hérode, qui lui promet en échange ce qu'elle demandera, elle se dépouille de ses sept voiles et exige ensuite la tête du prophète. Hérode, malgré lui, doit tenir sa promesse et fait décapiter Jochanaan. Quand on lui présente la tête pantelante, Salomé jette un cri de triomphe et pousse l'horreur jusqu'à baiser longuement les lèvres du supplicié (scène ci-contre). Hérode ordonne à ses gardes d'écraser le jeune monstre sous leurs boucliers. Représentation à l'Opéra de Bâle.*

◀ *LE CHEVALIER A LA ROSE. .. Comédie lyrique de Richard Strauss (1911). L'action est à Vienne en 1760. Le jeune Octave a succombé aux charmes mûrissants de la Maréchale de Werdenberg. Au matin, la grande dame reçoit la visite inopinée de son lourdaud de cousin, le Baron Ochs, venu lui annoncer son union prochaine avec Sophie Faninal, ravissante et riche jeune fille. Selon l'usage, un garçon d'honneur, porteur d'une rose d'argent, doit le précéder chez sa future. C'est ce « chevalier à la rose » qu'il vient demander à la Maréchale de lui procurer. La Maréchale désigne Octave. En justaucorps de satin blanc, il apporte la rose à Sophie. Représentation à l'Opéra de Vienne.*

CARL ORFF (Munich 1895) fait une brillante carrière de compositeur et de professeur. Ses meilleures œuvres sont des *cantates,* dans lesquelles il établit une synthèse entre l'élément scénique, la danse et la musique : *Carmina burana, Antigone, Le Triomphe d'Aphrodite.*

WERNER EGK (Auchsesheim 1901), compositeur et chef d'orchestre, écrit pour le théâtre des opéras : *Peer Gynt, Le Revizor;* des ballets ; *Joan de Zarissa* et *Abraxas;* il compose dans le style français : *La Tentation de Saint-Antoine* et une *Suite Française.*

BORIS BLACHER (Newschwang, Chine, 1903), théoricien et compositeur, fait des recherches rythmiques, compose des *œuvres pour piano,* de la *musique de chambre,* de la *musique symphonique;* pour la scène, des opéras, dont *Roméo et Juliette, Rosamunde Floris;* des ballets : *Lysistrata, Hamlet.*

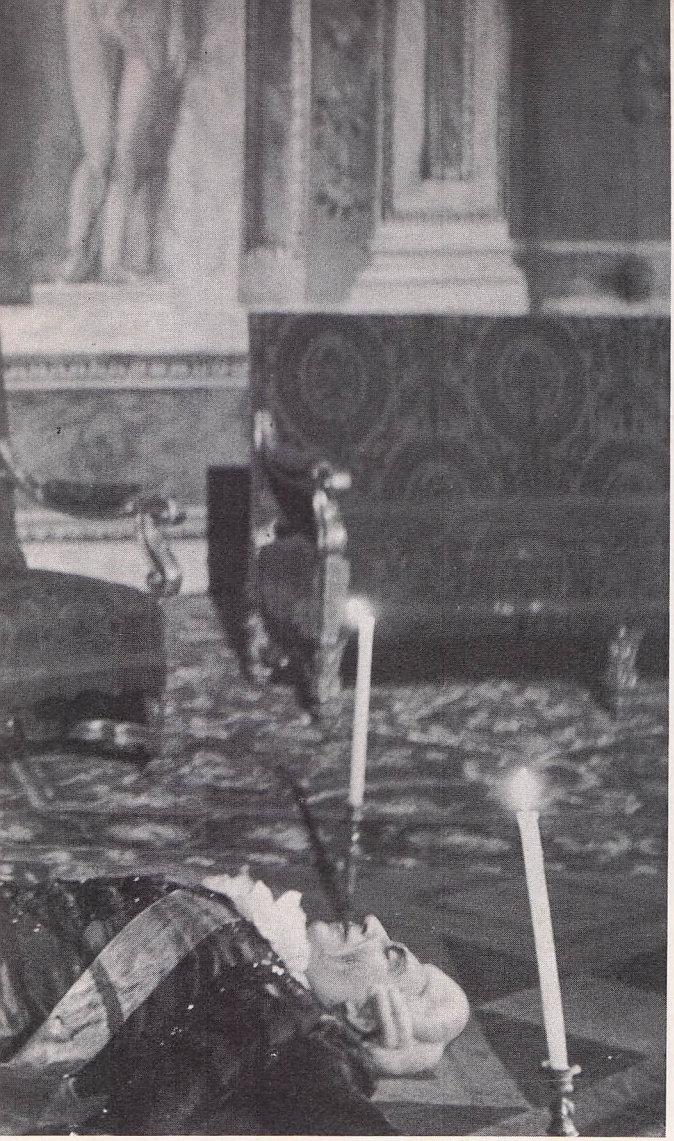
II. EN ITALIE

L'art de l'Opéra est dominé par l'école « vériste » qui représente la vie dans ce qu'elle a de plus réaliste.

GIACOMO PUCCINI (Lucques 1858 - Bruxelles 1924) possède au plus haut point le sens du théâtre. C'est un excellent compositeur d'opéras. Dans *La Tosca* et *Madame Butterfly,* il déploie toute sa puissance dramatique. *La Bohème,* inspirée du roman de Murger, est un opéra-comique où l'expression juste et nuancée s'appuie sur un orchestre parfois violent. *Manon Lescaut,* qu'il écrit en 1893, âgé de trente-cinq ans, affirme déjà son style. *Gianni Schicchi* est un excellent opéra-bouffe en un acte, tour à tour drolatique et poétique. *Turandot,* son dernier ouvrage, peint somptueusement l'atmosphère de l'ancienne Chine.

Il a le rare mérite d'avoir affirmé sa personnalité à l'époque où le théâtre européen subissait l'influence de Wagner et, plus particulièrement en France et en Italie, celle de Verdi. Brillant représentant du « vérisme », il a su estomper le réalisme parfois brutal de cette école en conservant une expression toujours juste et sensible. Son orchestration colorée, puissante et souvent audacieuse, est empreinte de la clarté et de la distinction qui font de ses opéras des œuvres de qualité.

LA TOSCA. — Opéra de Puccini (1900), d'après la pièce de V. Sardou. Représentée sur toutes les scènes du monde, cette œuvre continue à réaliser les recettes les plus fortes de tout le théâtre lyrique. A Rome, en juin 1800, le peintre Mario Cavaradossi cache chez lui un prisonnier politique évadé. Le baron Scarpia, chef de la police, met à profit la jalousie de la cantatrice Floria Tosca, maîtresse du peintre, pour se faire révéler la cachette du fugitif. Ce dernier s'échappe, mais Mario Cavaradossi est arrêté. Il sera exécuté, à moins que Floria n'accepte certaines avances de



Scarpia. Au palais Farnèse, la nuit suivante, elle feint d'y consentir mais, lorsque Scarpia s'approche, elle lui plonge un couteau dans le cœur. « Voilà celui devant qui tremblait Rome ! » dit-elle en disposant deux chandeliers près du cadavre (scène ci-dessus). Hélas, la promesse d'un simulacre d'exécution n'avait été qu'une ruse de Scarpia en vue d'obtenir de Floria Tosca ce qu'il désirait. Mario est fusillé sur la terrasse du château Saint-Ange et la Tosca se précipite dans le vide au moment où les sbires tentent de l'arrêter. Représentation à l'Opéra de Budapest.

G. PUCCINI. — Puccini à 51 ans.

Représentée sur toutes les scènes du monde, *La Tosca* demeure un des plus grands succès du répertoire lyrique.

RUGGIERO LEONCAVALLO (Naples 1858 - Montecatini 1919) écrit *Paillasse*.

PIETRO MASCAGNI (Livourne 1863 - Rome 1945) compose des opéras débordants de vie tel *Cavalleria Rusticana*.

En réaction contre l'école vériste, une nouvelle école apparaît à la fin du dix-neuvième siècle.

OTTORINO RESPIGHI (Bologne 1879 - Rome 1936) compose des poèmes symphoniques de caractère descriptif : *Les Pins de Rome, Les Fontaines de Rome ;* des *symphonies ;* de la musique

de chambre; des opéras : *Belfagor;* un oratorio : *Marie l'Egyptienne.*

GIAN-FRANCESCO MALIPIERO (Venise 1882) écrit de la musique instrumentale; des *poèmes symphoniques;* des opéras, dont *Orféo;* des ballets; il fait éditer l'œuvre de Monteverdi.

ALFREDO CASELLA (Turin 1883 - Rome 1947). Par une écriture claire, alliée à une construction équilibrée, il confère à son œuvre un caractère classique qui se manifeste dans les opéras et la musique instrumentale, en dépit d'une instrumentation hardie et d'une grande complexité du rythme. Il compose de la musique dramatique : *La Donna serpente, La Favola d'Orfeo;* de la musique instrumentale et symphonique.

LA BOHEME. — Opéra de Puccini (1896) d'après le roman de Murger. Sous les toits de Paris, vers 1830, le poète Rodolphe mène avec ses amis une existence pauvre et insouciante. Une nuit de Noël, une jolie voisine, la brodeuse Mimi, vient demander de la lumière. Elle tousse, ses mains sont froides. Une tendre liaison s'ébauche. Sans issue, hélas, car Rodolphe n'a que sa misère à offrir. Sous de mauvais prétextes, il cherche à éloigner Mimi. Mais elle surprend une conversation qui lui révèle la vérité. Résignée, elle dit adieu au poète. Quelques mois après, elle revient. Trop tard. Mimi meurt dans les bras de Rodolphe. Représentation à l'Opéra de Vienne.

LA SCALA DE MILAN. — Inauguré en 1778, ce théâtre est l'une des scènes lyriques les plus illustres. Cette photo a été prise avant une représentation d'Otello, le jour de l'ouverture des fêtes

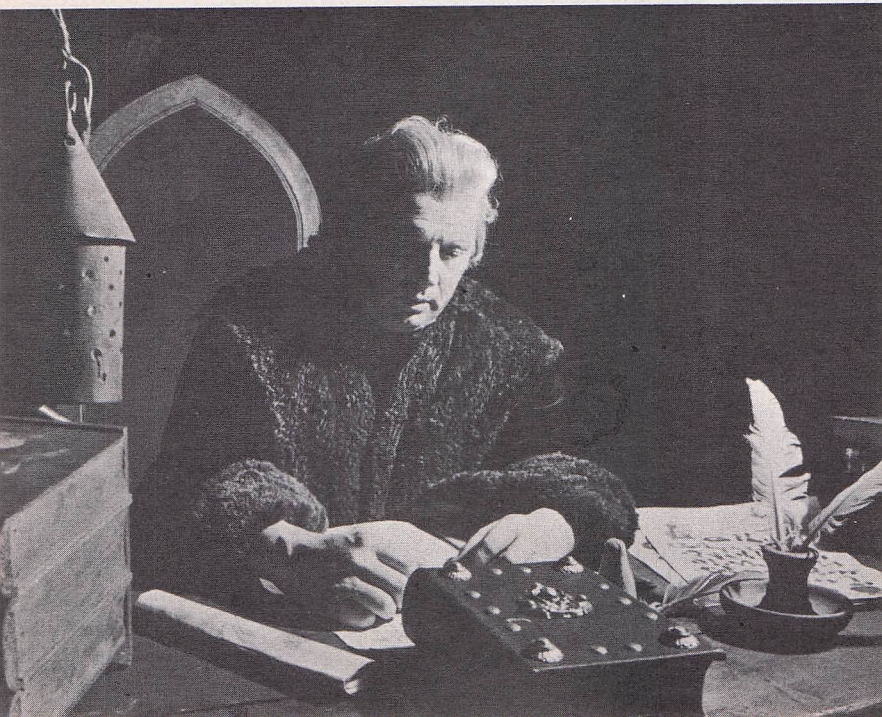
commémorant le cinquantenaire de la mort de Verdi. Le grand couturier parisien Christian Dior, choisi pour décorer la salle, avait fait placer devant chaque loge une gerbe d'œillets.

III. EN FRANCE

LE THEATRE LYRIQUE

On assiste à une renaissance dans le domaine de la musique dramatique; un art théâtral français se développe, réagissant contre les abus de la virtuosité de Rossini et la grandiloquence de Meyerbeer; à côté de l'œuvre titanesque de Wagner, l'opéra français en cette seconde moitié du dix-neuvième siècle présente les qualités de clarté et d'équilibre dues à une déclamation sensible et juste.

CHARLES GOUNOD (Paris 1818-1893). Il fait ses études au Conservatoire et remporte le prix de Rome en 1839. Pendant son séjour en Italie, il étudie les maîtres de la Renaissance italienne et compose ses premières œuvres de musique religieuse; puis un voyage en Allemagne le conduit à Leipzig où il devient l'ami de Mendelssohn qui lui fera découvrir tout le génie de Beethoven et de Bach. A son retour, Gounod sent s'affirmer sa vocation religieuse et pense entrer dans les ordres. Mais il renonce à ce projet et se consacre définitivement à la musique.



C'est avec ses œuvres dramatiques *Sapho, Faust* (son chef-d'œuvre), puis *Mireille* et *Roméo et Juliette,* qu'il atteint définitivement la gloire. Il révèle un sûr instinct de la scène, un sens de la déclamation juste et équilibrée, une sensibilité mélodique pleine de charme et de poésie, une harmonie raffinée, en réaction contre le Bel Canto.

A la fin de sa vie, il se tourne à nouveau vers la musique religieuse et compose plusieurs *messes,* deux *Te Deum,* des oratorios dont le célèbre *Mors et Vita* en trois parties; de la *musique vocale.*

Il est nommé membre de l'Institut en 1866.

ERNEST REYER (Marseille 1823 - Le Lavandou 1909). Ses œuvres maîtresses sont : *Sigurd* (1884) et *Salammbô* (1890).

On a longtemps fait à Reyer une sotte querelle en l'accusant de suivre de trop près le sillage wagnérien. C'est oublier qu'il écrivit *Sigurd* à une époque où Wagner avait à peine mis la première main à ce qui devait devenir la *Tétralogie.* En réalité, l'intransigeance et l'originalité de Reyer le desservirent en retardant de douze ans la création de *Sigurd.* Les directeurs s'effrayaient des idées nouvelles qu'il était le premier en France à mettre en pratique : emploi du leitmotiv, scènes s'enchaînant rigoureusement, absence totale de concessions au goût de l'époque. Selon les mots de Berlioz, les œuvres de Reyer sont caractérisées par « un sentiment profond, une harmonie colorée et une instrumentation énergique sans brutalité ni violence ». Bibliothécaire de l'Opéra en 1875, membre de l'Institut en 1876, il succéda à Berlioz comme critique musical du « Journal des Débats ».

EDOUARD LALO (Lille 1823 - Paris 1892). Excellent altiste, fondateur d'un quatuor célèbre spécialisé dans l'interprétation des quatuors de Beethoven, il compose d'abord de la *musique de chambre.* Le succès vient avec la *Symphonie Espagnole,* suivie de la *Symphonie Norvégienne.* Puis, ce sont les grandes œuvres scéniques : *Le Roi d'Ys,* opéra, et un ballet, *Namouna.*

Les thèmes lyriques expressifs, l'orchestration colorée, la construction solide, les rythmes incisifs, font de ces partitions des œuvres séduisantes.

◀ *FAUST. — Opéra de Gounod (1859). Cette œuvre est la plus populaire de celles qui ressortissent à la vieille légende germanique. C'est le plus grand succès du théâtre lyrique en France. Le Docteur Faust vit sa minute de vérité. Il dresse le bilan de sa longue existence solitaire vouée à l'étude. Il sent le doute et le désespoir l'envahir. Il est savant, certes, et vénérable, mais que pèsent savoir et vénération face à l'amour et aux bonheurs humains qu'il a cotoyés sans les voir ? L'aube blanchit les vitres. Encore un jour! Dieu lui-même, qu'il interroge, demeure sourd à sa détresse. Sa décision est prise : ce sera son dernier matin. Mais, à l'instant suprême, il ne peut se résoudre à porter le poison à ses lèvres. Dans un sursaut de colère, il en appelle à l'Enfer. Puisque Dieu est resté muet, que Satan lui vienne en aide! Ce dernier apparaîtra, sous les dehors désinvoltes de l'élégant Méphistophélès. En échange de son âme, il ouvrira à Faust rajeuni le chemin des plaisirs terrestres. Représentation à la Scala de Milan.*

CAMILLE SAINT-SAËNS (Paris 1835 - Alger 1921). Enfant prodige, il compose dès l'âge de cinq ans et fait de brillantes études instrumentales au Conservatoire.

Il a composé dans tous les genres, avec une rigueur, une clarté, une perfection dans la forme et une maîtrise de l'orchestration qui font de son œuvre le modèle du retour à la tradition de l'école française classique.

Il est l'auteur de *trois symphonies,* dont une avec orgue; de poèmes symphoniques (*La Danse Macabre, Le Rouet d'Omphale*) de *concertos;* de musique de chambre (*trio, quatuors, quintette, septuor*); du *Carnaval des Animaux;* de nombreuses *pièces pour le piano;* de *mélodies;* de douze opéras dont *Samson et Dalila,* son chef-d'œuvre.

Il est nommé membre de l'Institut en 1882.

LÉO DELIBES (Saint-Germain-du-Val 1836 - Paris 1891). Musicien de théâtre, il sut renouer avec la tradition française du ballet; *Coppélia* et *Sylvia* sont des œuvres colorées et pleines de vie. Il connut de brillants succès avec *Jean de Nivelle* et *Lakmé* (opéras-comiques).

GEORGES BIZET (Paris 1838-1875). De bonnes études musicales au Conservatoire sont couronnées par le Premier Grand Prix de Rome, qu'il obtient à dix-neuf ans. A son retour de Rome, il se consacre au théâtre lyrique : *Carmen, les Pêcheurs de Perles* ne rencontrèrent de son vivant que l'indifférence du public. Bizet, qui avait épousé en 1869 la fille de son maître Halévy, mourut subitement sans avoir connu le succès réservé à ses opéras. Il compose pour orchestre : une *symphonie;* une *suite, Roma;* une *ouverture, Patrie.* Pour piano à quatre mains : *Jeux d'enfants.*

Musicien de théâtre, le meilleur de son œuvre apparaît dans ses opéras : *les Pêcheurs de Perles, la Jolie Fille de Perth* et dans ses opéras-comiques : *Djamileh* et, surtout, *Carmen,* son chef-d'œuvre. La musique de scène écrite pour *l'Arlésienne* d'Alphonse Daudet est une partition colorée, dont l'élément pittoresque souligne l'action dramatique. Continuateur de Gounod, Bizet est le clair musicien français que le philosophe allemand Nietzsche considérait comme « le représentant authentique de la musique méditerranéenne ». Sa *Carmen* demeure, à l'échelle mondiale, le plus grand succès lyrique français et occupe dans le répertoire des principales scènes internationales une place égale à celle des œuvres les plus jouées de Wagner, Verdi ou Puccini.

JULES MASSENET (Montaud, Loire, 1842 - Paris 1912). Il obtient le Prix de Rome en 1863. Il voyage en Italie et en Europe centrale et à son retour à Paris il semble se tourner vers la musique symphonique, il écrit les *scènes hongroises,* les *scènes pittoresques,* les *scènes alsaciennes,* il publie ses premières *mélodies* et fait représenter en 1873 l'oratorio *Marie-Magde-*

G. BIZET. — Bizet à 37 ans, quelques mois avant sa mort.

leine; le succès qu'il remporte le conduit à s'orienter vers le théâtre et, de 1880 à 1910, ce seront trente années de succès éclatants : *Hérodiade, Manon, Werther, Thaïs, Sapho, Le Jongleur de Notre-Dame, Don Quichotte* assurent la prépondérance de son art. Il entre à l'Institut en 1878.

Son talent de mélodiste, son sens de la vérité dramatique en font un des plus brillants représentants du théâtre lyrique après Gounod, avant la révolution debussyste.

L'ECOLE NATURALISTE. Inspirée du mouvement littéraire groupé autour de Zola, l'école naturaliste, qui devait donner naissance au « vérisme » en Italie trouve dans le domaine musical des musiciens convaincus.

CARMEN. — Opéra-comique de Bizet (1875). Après avoir connu des débuts incertains, cette œuvre française est devenue l'un des plus grands succès du répertoire lyrique international. L'opéra se déroule en Andalousie vers 1820. En garnison à Séville, Don José s'est laissé détourner de ses devoirs par la belle cigarière Carmen. Pour elle, il a déserté et s'est fait contrebandier. Mais Carmen lui préfère Escamillo, le valeureux torero qui accumule les triomphes dans l'arène. Tandis que Don José a dû partir auprès de sa mère, Carmen jure à Escamillo de lui rester fidèle s'il sort vainqueur du prochain combat. Au jour dit, elle s'avance au bras du torero, que la foule acclame avec passion. Dans cette foule, Don José est caché. Déchu et misérable, il s'humilie vainement devant la jeune femme, qui fait front avec une égale audace aux supplications et aux menaces (scène ci-dessus). Pour toute réponse, elle lui jette au visage l'anneau qu'il lui avait donné et s'élance vers la porte de l'arène à la rencontre de son nouvel amant. D'un coup de poignard. Don José la tue. Représentation à l'Opéra de Budapest.

MANON. — Opéra-comique de Massenet (1884), inspiré du roman de l'Abbé Prévost. En France au XVIII^e siècle. La jolie Manon est en route pour le couvent. Au relais d'Amiens, un jeune inconnu, le chevalier Des Grieux, n'a pas grand mal à lui faire ressortir la sévérité du sort qui l'attend. Il se propose de l'en préserver en l'emmenant vivre à Paris et Manon, sans trop de peine, préfère aux voies du Salut le chemin de la capitale. Mais, à Paris, Manon cotoie un luxe et entrevoit des plaisirs dont elle prend vite le goût. Elle abandonne son chevalier pour une existence dorée, puis revient à lui et l'entraîne dans une vie dissolue. Ils fréquentent l'Hôtel de Transylvanie, maison de jeux célèbre (scène ci-dessus). Un soir, ils y sont arrêtés. Des Grieux est écroué sous une fausse accusation et Manon subit le sort réservé aux filles perdues : la déportation en Louisiane. Ils se reverront une dernière fois. Sur la route du Havre, le chevalier parvient à joindre le convoi. Trop tard, hélas : Manon, épuisée, meurt dans ses bras. Représentation à la Scala de Milan.

ALFRED BRUNEAU (1857-1934), membre de l'Institut, s'inspire dans ses œuvres dramatiques de textes de Zola : *Messidor, le Rêve, l'Attaque du moulin.*

GUSTAVE CHARPENTIER (1860-1956), membre de l'Institut, en 1913, fonde deux groupes musicaux grâce auxquels il espère associer les masses populaires à la vie artistique. Il devient célèbre avec son opéra-comique, *Louise,* premier volet d'un triptyque comprenant *Julien* et *l'Amour au faubourg.*

CESAR FRANCK ET SES DISCIPLES

L'influence de CÉSAR FRANCK (Liège 1822 - Paris 1890), compositeur belge naturalisé français, s'étendit sur toute l'école française de son époque. Groupant autour de lui des disciples qui assurent le prolongement de son œuvre, il réalise la renaissance de la musique symphonique par un retour aux grandes formes classiques.

Après ses études aux Conservatoires de Liège et de Paris, sa vie exemplaire fut toute consacrée à ses élèves, à sa carrière d'organiste et à ses œuvres.

Pour orchestre, il compose des œuvres colorées, mêlant en un parfait équilibre tradition et modernisme : *Symphonie en ré mineur, Variations symphoniques* pour piano et orchestre; des poèmes symphoniques : *Les Eolides, Le Chasseur Maudit, Les Djinns, Psyché.* On lui doit également de nombreuses *pièces pour piano,* des œuvres de *musique de chambre,* des *oratorios,* et, surtout, des *œuvres pour orgue,* parmi lesquelles son testament artistique, les *Trois chorals,* synthèse du choral de Bach et de la grande variation beethovénienne.

EMMANUEL CHABRIER (Ambert 1841 - Paris 1894). Il n'est pas directement élève de C. Franck, mais il participe aux réunions de la « bande à Franck ». Tempérament original, sa vivacité et sa pétulance contrastent avec une sensibilité exquise; il manie les timbres avec esprit.

Il écrit pour l'orchestre des pièces truculentes : *España, Joyeuse marche;* pour le piano : *Bourrée fantasque, Impromptu, Valses;* des mélodies expressives au titre évocateur : *Ballade des gros dindons, Villanelle des petits canards.* Musicien de théâtre, il réussit dans le domaine de l'opéra-comique avec : *L'Etoile, Une Education manquée, Le Roi malgré lui,* animés d'une verve prodigieuse.

Ses œuvres fourmillent de précieuses trouvailles, qui en font un des compositeurs les plus originaux de l'école française.

HENRI DUPARC (Paris 1848 - Mont-de-Marsan 1933). Elève de C. Franck, il excelle dans les mélodies pour lesquelles il s'inspire des meilleurs poètes de son temps : Baudelaire, Leconte de Lisle, Verlaine. La pureté, le classicisme de ses

mélodies sont dus à l'union parfaite établie entre le poème et la musique. Le lyrisme, la qualité expressive du contour mélodique, font de ces chants des sommets de l'art vocal français. Les plus célèbres sont : *l'Invitation au voyage, la Vague et la Cloche, Extase, Phidylé, Lamento, la Vie Antérieure.*

VINCENT D'INDY (Paris 1851-1931). Il accomplit de solides études musicales sous la direction de César Franck, dont il est le plus brillant élève. En 1897, Charles Bordes l'appelle à la Schola Cantorum, où il enseigne la composition jusqu'à sa mort. En 1904, il est nommé directeur de cet établissement.

Comme créateur, il réussit dans tous les genres, puisant le meilleur de son inspiration dans le folklore du Vivarais et s'attachant à la précision de la forme et à la rigueur de la construction.

Pour l'orchestre, il compose *trois symphonies,* dont la *Symphonie Cévenole;* des *poèmes symphoniques;* pour le théâtre, des opéras, dont *Fervaal,* son chef-d'œuvre; un *ballet;* un *oratorio;* de nombreuses *pièces pour piano* et œuvres de *musique de chambre.*

ERNEST CHAUSSON (Paris 1855 - Limay 1899) écrit une *symphonie,* de ravissantes *mélodies,* un *Poème* pour violon et orchestre.

GABRIEL PIERNÉ (Metz 1863 - Ploujean 1937). Membre de l'Institut en 1924. C'est un excellent organiste; il succède à C. Franck au pupitre de Sainte-Clotilde; il compose des *suites pour orchestre,* un oratorio, la célèbre *Croisade des enfants.* Pour le théâtre : *Fragonard, Sophie Arnould;* des ballets : *Cydalise et le Chèvre-pied, Impressions de Music-Hall.*

GUY ROPARTZ (Guingamp 1864 - Lanloup 1955). Bon musicien, il puise dans les thèmes populaires de Bretagne. Il excelle dans tous les genres.

PAUL DUKAS (Paris : 1865-1935). Membre de l'Institut en 1934. Il n'est pas directement disciple de C. Franck; c'est un indépendant, tôt dégagé des influences multiples en cette seconde moitié du dix-neuvième siècle. Il compose pour le piano une célèbre *Sonate, Variations interludes et final* sur un thème de Rameau.

Pour l'orchestre, le pittoresque *Apprenti sorcier,* inspiré de la ballade de Gœthe. Pour le théâtre, un opéra : *Ariane et Barbe-bleue;* un ballet : *La Péri.*

Une grande rigueur d'écriture unie à la précision de la forme, une orchestration puissante et colorée, font de Dukas, un des maîtres de l'école française contemporaine. Professeur de composition au Conservatoire, de 1928 à 1935, il a eu sur ses élèves une influence bienfaisante et considérable.

ALBERT ROUSSEL (Tourcoing 1869 - Royan 1937). Malgré des dons musicaux évidents, il opte pour la marine et entre à l'Ecole Navale. Officier, il parcourt le monde et ce n'est qu'en

1894 qu'il commence une carrière de compositeur; professeur de contrepoint à la Schola Cantorum, il aura pour élèves Erik Satie et Martinù.

Il compose avec une maîtrise sans cesse accrue; pour l'orchestre, des *symphonies* et les *Evocations* rapportées d'un voyage en Inde et au Cambodge. Pour piano, une *Suite* (dans le style de l'ancienne suite française) et une *Sonatine*. Pour le théâtre, des ballets : le célèbre *Festin de l'araignée, Bacchus et Ariane*, un opéra : *Padmâvatî*. Les œuvres de musique de chambre sont particulièrement réussies. Dans le domaine de la musique pure, comme dans celui de la musique descriptive, A. Roussel exprime une sensibilité qui s'allie à une nature passionnée.

CHARLES TOURNEMIRE (Bordeaux 1870 - Arcachon 1939) succède à G. Pierné à la tribune de Sainte-Clotilde, où il est un improvisateur remarquable; il écrit dans le style classique *symphonies* et *musique de chambre;* dans une importante œuvre pour orgue, *l'Orgue mystique*, il se révèle un des maîtres de la musique religieuse contemporaine.

PAUL LE FLEM (Lézardrieux, 1881) s'inspire des thèmes populaires de sa Bretagne natale et traduit avec poésie le charme de son pays; il compose des *œuvres symphoniques*, des *pièces pour piano*, de la *musique de chambre;* pour le théâtre : *Le Rossignol de Saint-Malo, Aucassin et Nicolette.*

A la fin du dix-neuvième siècle, en réaction contre l'influence wagnérienne et le vérisme italien, un groupe de musiciens français créa une esthétique nouvelle par la forme et les moyens. L'école de C. Franck avait préparé cette révolution, réalisée par Fauré, Debussy, Ravel, Satie.

GABRIEL FAURÉ

Pamiers 1845 - Paris 1924. Excellent pianiste et organiste, il est élève de Saint-Saëns à l'école Niedermeyer. Maître de chapelle à la Madeleine, puis titulaire du pupitre d'orgue de cette église, il se consacre à l'enseignement et à la composition. En 1883, il épouse la fille du célèbre sculpteur Frémiet; il mène une vie simple, entouré d'amis fidèles, tels Duparc, d'Indy, Massenet, Saint-Saëns, la famille Viardot. Très apprécié des milieux musicaux de la capitale, il obtient une large audience auprès de ce public de qualité.

Professeur de la classe de composition au Conservatoire, son enseignement marquera plusieurs générations de musiciens, dont Florent Schmitt et Maurice Ravel. Directeur du Conservatoire dès 1905, il donnera sa démission en 1920. Ses dernières années furent assombries par une surdité presque totale; cependant il composa sans relâche. Son quatuor à

G. FAURÉ

cordes fut écrit l'année de sa mort. Il était membre de l'Institut depuis 1909.

Son Œuvre.

Il excelle dans les pièces pour piano, les mélodies, la musique de chambre. Pour le piano, il compose des *Valses, Impromptus, Barcarolles* et les célèbres *Nocturnes,* dans lesquels il est le continuateur de Chopin. Dans les mélodies, dont les plus célèbres sont *Les Berceaux, Soir, Clair de lune,* les recueils (*la Bonne Chanson, la Chanson d'Eve, le Jardin clos*), il s'inspire des divers poètes de son temps : Verlaine, Baudelaire, Villiers de l'Isle-Adam, Emile Verhaeren. Il compose des

chœurs tel : *Madrigal; le Ruisseau, Cantique de Racine.*

La musique de chambre, écrite dans la forme classique, comprend des *sonates* pour piano et violon, *trio, quatuors, quintettes,* dans lesquels il subit l'influence de Schumann.

Pour le théâtre, il compose la musique de scène de *Caligula, Shylock, Pelléas et Mélisande,* du ballet *Masques et Bergamasques;* deux tragédies lyriques : *Prométhée, Pénélope.*

Une seule œuvre importante de musique religieuse : *le Requiem,* d'une grande ferveur.

Une harmonie subtile, où des modulations imprévues et audacieuses fusent dans un discours singulièrement clair et mesuré, une concision toute classique, font de l'œuvre de Fauré un art qui « se réclame autant de l'intelligence que de la sensibilité ».

CLAUDE DEBUSSY

Saint-Germain-en-Laye 1862 - Paris 1918. Ses parents, petits commerçants, n'entendent rien à la musique; c'est une amie de la famille, M^me^ Mauté de Fleurville, qui remarque ses dispositions musicales. A onze ans, il entre au Conservatoire où il étudie successivement le piano, l'harmonie et la composition.

Son professeur de piano, le célèbre Marmontel, le fait agréer comme pianiste par M^me^ de Meck, égérie de Tchaïkovsky; avec elle, il voyage à travers l'Europe jusqu'en Russie. En 1884, il obtient le Premier Grand Prix de Rome avec la cantate *L'Enfant Prodigue.* Il part pour Rome où il découvre la polyphonie des maîtres de la Renaissance, tout en dédaignant l'opéra italien et les effets faciles du « bel canto ».

En 1889, quelques années après son retour en France, l'exposition universelle lui révèle les rythmes et les gammes de l'Orient; puis, deux voyages à Bayreuth le conduisent à l'enthousiasme le plus grand, bien qu'il ne veuille pas imiter Wagner.

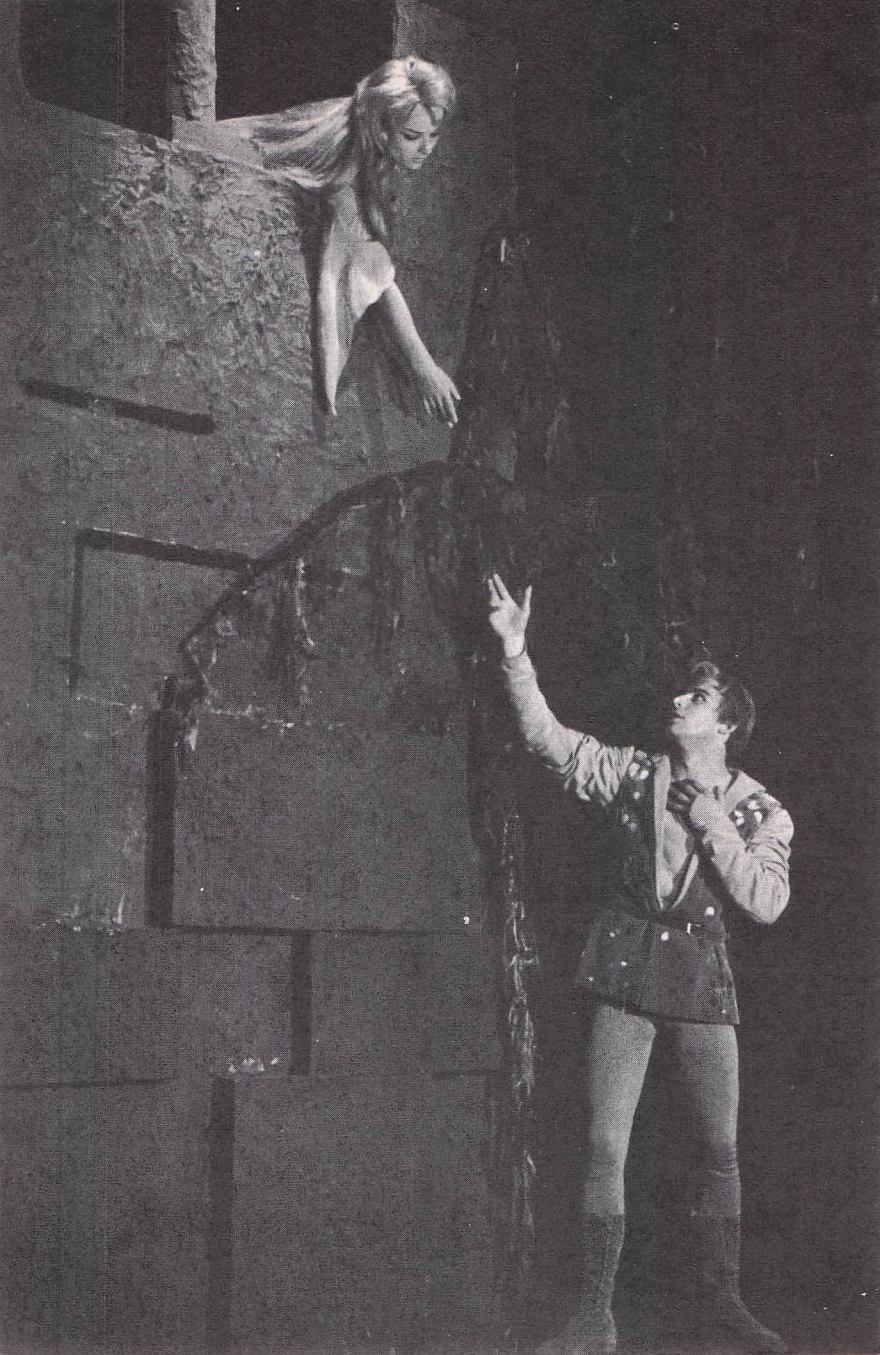
A Paris, il se lie d'amitié avec les poètes Henri de Régnier, Mallarmé, Pierre Louys, dont il mettra en musique nombre de poésies; auprès des poètes symbolistes, il recherche l'union intime de la poésie et de la musique. Influencé par les peintres « pré-raphaélites » et surtout les « impressionnistes », il crée un langage musical nouveau qui se révèle dans les mélodies, les pièces pour piano et s'épanouit dans les œuvres symphoniques.

En 1893, il s'enthousiasme pour le drame de Maeterlinck : *Pelléas et Mélisande.* La première représentation, en 1902, est une date de l'histoire de la musique par la nouveauté qu'elle révèle. L'influence de ce style sera considérable. En 1908, il épouse M^me^ Bardac, excellente musicienne; pour leur fille, Debussy écrira les charmants *Children's Corner.* Ce seront

C. DEBUSSY

désormais les années les plus fructueuses pour le compositeur. En 1910, un voyage à Budapest lui vaut un grand succès. En 1911, il accepte d'écrire pour Madame Ida Rubinstein la musique de scène du *Martyre de Saint-Sébastien*, d'après l'œuvre de d'Annunzio. Le ballet *Jeux* est créé en 1912 par les Ballets Russes, sur une chorégraphie de Nijinsky; enfin, en 1914, quelques semaines avant que n'éclate la première guerre mondiale, un voyage en Russie lui apporte la consécration.

Il meurt à Paris en 1918, sans avoir connu la Victoire, qu'il attendait.



Son Œuvre.

Mélodies : *Ariettes oubliées, Fêtes galantes* de Verlaine, *Cinq Poèmes* de Baudelaire, *Chansons de Bilitis* de Pierre Louys, *Trois Ballades* de François Villon, *Trois Poèmes* de Mallarmé. Pour chœur : *Trois Chansons* de Charles d'Orléans.

Musique de chambre : *quatuor à cordes, sonates pour violon et piano,* pour *flûte, harpe et alto,* pour *violoncelle et piano.*

Pour piano : suite *Pour le piano,* trois *Estampes, Masques, L'Isle Joyeuse, Images, Children's Corner,* vingt-quatre *Préludes,* douze *Etudes.*

Musique symphonique : les poèmes symphoniques : *Prélude à l'après-midi d'un faune* (d'après le poème de Mallarmé), trois *Nocturnes* (Nuages, Fêtes, Sirènes), *la Mer, Rapsodie* pour clarinette, *Images.*

Cantate : *La Damoiselle Elue,* d'après Rossetti. Pour le théâtre : *Pelléas et Mélisande,* drame lyrique sur un texte de Maeterlinck; *Jeux,* ballet; *Le Martyre de Saint-Sébastien,* mystère sur un texte de Gabriele d'Annunzio.

On ne peut méconnaître que Debussy ait, tout au début de sa carrière, subi l'influence des romantiques et de Wagner, dont il se détourne vite, et de Moussorgsky, qu'il admirait fort; mais c'est dans l'étude de la déclamation française et des musiques extrême-orientales qu'il puisera ses éléments de renouvellement du discours musical.

Son œuvre, toute d'intériorité, dédaigne les grands éclats, l'orchestration puissante. Le discours volontairement discret est d'une grande intensité d'expression; il crée de nouvelles sonorités par le mélange imprévu des timbres; la déclamation spontanée, souple et expressive, reste dans les demi-teintes. L'influence de Claude Debussy, que l'on a surnommé Claude de France, a été considérable; il a créé un langage neuf, opposant au triomphant drame wagnérien un art mesuré, nuancé, symbole de l'équilibre et du goût français.

◀ *PELLEAS ET MELISANDE. — Drame lyrique de Debussy (1902), d'après la pièce de Maurice Maeterlinck. Par la totale nouveauté de son écriture, l'œuvre fit scandale lors de sa création. L'action se déroule au Moyen Age, dans le royaume imaginaire d'Allemonde. Le rude seigneur Golaud, petit-fils du roi Arkel, a recueilli dans la forêt une jeune fille égarée, Mélisande, qu'il a épousée sans solliciter le consentement du roi. Mais l'aïeul pardonne : Golaud et son épouse regagnent le château. Mélisande ne tarde pas à s'éprendre de son jeune beau-frère, Pelléas. Un soir, à sa fenêtre, elle se peigne en chantant et Pelléas vient embrasser les longs cheveux qui descendent jusqu'au pied de la tour (scène ci-contre). Golaud, survenant, affecte de considérer comme un jeu le geste amoureux de son frère. Mais il épie les jeunes amants. Il parvient à les surprendre et tue Pelléas; Mélisande meurt peu après. Représentation à l'Opéra de Budapest.*

MAURICE RAVEL

Ciboure 1875 - Paris 1937. Il fait ses études au Conservatoire où, en dépit de sa soumission aux règles, ses succès sont inégaux. En 1901, il obtient le second Grand Prix de Rome avec la cantate *Mirrha;* après plusieurs tentatives pour obtenir le Premier Grand Prix, il se verra en 1905 interdire l'accès du concours, l'originalité et la hardiesse de ses œuvres irritant ses maîtres, gardiens de la Tradition...

Il a trente ans; dès lors, c'est le début d'une brillante carrière de musicien-né, dont le style précis, clair, qui le fait surnommer par Stravinsky « l'horloger suisse », s'épanouit particulièrement dans la musique instrumentale.

Indifférent aux querelles qui s'agitent autour de Bayreuth, il poursuit sereinement sa voie de musicien français; il renoue avec les clavecinistes et musiciens du dix-huitième siècle. Malgré des voyages en Europe et aux Etats-Unis, sa vie austère reste celle d'un artisan scrupuleux; il se fixe à Montfort-l'Amaury où il ressent en 1933 les premières atteintes de l'affection cérébrale qui devait l'emporter en 1937, à la suite d'une opération.

Son Œuvre.

Mélodies : *Shéhérazade,* trois *Poèmes* de Stéphane Mallarmé, *Les Histoires Naturelles* de Jules Renard, *Chansons madécasses* et *Chansons hébraïques, Don Quichotte à Dulcinée.*

Pour le piano : *Jeux d'eaux, Sonatine, Miroir, Ma Mère l'Oye* (à quatre mains), la Trilogie de *Gaspard de la Nuit, Valses nobles et sentimentales, le Tombeau de Couperin.* Beaucoup de ces œuvres seront ensuite orchestrées par l'auteur.

Musique de chambre : *trio, quatuor, sonates pour piano et violon, violon et violoncelle.*

Œuvres symphoniques : *Rhapsodie espagnole,* deux *concertos pour piano et orchestre, la Valse,* des suites symphoniques tirées des ballets : *Daphnis et Chloé, Boléro.*

Pour le théâtre : *l'Heure espagnole, l'Enfant et les Sortilèges,* sur un texte de Colette; des ballets : *Daphnis et Chloé, Boléro,* créé par Serge Lifar.

On a parfois établi une proche parenté entre le style de Ravel et celui de Debussy. Il n'en est rien. Autant Debussy se complaît dans les demi-teintes, les rêveries, le flou harmonique, autant le style de Ravel est clair, précis, d'une netteté telle qu'on l'a parfois accusé de sécheresse.

Il écrit dans la forme claire de l'ancienne suite française et accorde au rythme une place prépondérante. Il donne à la trame orchestrale une couleur incomparable, créant par une savante instrumentation des sonorités inconnues; *Boléro* est une remarquable leçon d'orchestration.

M. RAVEL

Cette sûreté, cette précision revivent dans les œuvres pour piano récrites pour l'orchestre. D'un classicisme rigoureux dans la forme, il crée un univers sonore d'un équilibre absolu en « interprétant » d'une manière extrêmement neuve les règles traditionnelles de l'écriture.

LES ELEVES DE FAURÉ

Fauré sait développer la personnalité de ses nombreux élèves, parmi lesquels : CHARLES KOECHLIN (1867-1950), compositeur et théoricien.

BOLERO. — Ballet sur la musique de Ravel (1928). Cette partition rendit populaire le nom de Ravel et inspira de nombreux chorégraphes. Représentation à l'Opéra de Budapest.

FLORENT SCHMITT (1870-1958). Membre de l'Institut en 1936. Condisciple de Ravel, il est à la fois classique par la rigueur de la forme et romantique par son amour des vastes constructions; il compose pour orchestre : *La Tragédie de Salomé, le Psaume XLVII;* de nombreuses œuvres de musique de chambre; pour le théâtre, des ballets : *Oriane, Petit elfe Ferme-l'œil.*

ROGER DUCASSE (1873-1954) écrit des *pièces pour piano, pour orchestre.* Louis AUBERT (1877-1968) compose des *pièces pour piano,* des *mélodies* de caractère populaire, un conte lyrique : *La Forêt bleue.* MARCEL DELANNOY (1898-1962) écrit des œuvres lyriques qui remportent un vif succès : *Le Poirier de misère, Ginevra;* de la *musique de chambre,* des *œuvres symphoniques,* des *mélodies* et des partitions de films.

INFLUENCE DE DEBUSSY

Debussy n'a pas formé d'école proprement dite, cependant son influence s'est exercée sur l'ensemble des musiciens de sa génération, parmi lesquels nous pouvons citer ANDRÉ CAPLET (1878-1925) et PHILIPPE GAUBERT (1879-1941).

LES ELEVES DE RAVEL

Ravel professe peu lui aussi; il laisse s'épanouir librement la personnalité de ses élèves, dont les plus marquants sont : MAURICE DELAGE (1879-1961), surtout ROLAND-MANUEL (1891-1966), qui écrit pour le théâtre : ballet, opéra, de la musique de scène; un oratorio; des partitions de films.

ERIK SATIE ET L'ECOLE D'ARCUEIL

Honfleur 1866 - Paris 1925. Esprit caustique, pince-sans-rire, profondément original, sa vie mêle curieusement les activités les plus diverses : musique d'inspiration religieuse et Caf'Conc'.

Pianiste au *Chat Noir* de Rodolphe Salis, il se lie d'amitié avec Debussy et Suzanne Valadon, tout en étant élève de Vincent d'Indy à la Schola.

Il compose des mélodies et des pièces pour piano aux titres volontairement cocasses. Les dix dernières années de sa vie seront consacrées à la « musique d'ameublement », nom qu'il donnait à la musique de scène. Il s'intéresse au Groupe des Six, puis attire de jeunes musiciens que l'on a réunis sous le nom d'« Ecole d'Arcueil ».

Son Œuvre.

Pour le piano : *Gymnopédies, Pièces froides, Airs à faire fuir, Morceaux en forme de poire, Véritables préludes flasques pour un chien, Embryons desséchés, Gnossiennes.*

Pour le théâtre, des ballets : *Parade, Mercure, Relâche,* un drame symphonique, *Socrate,* composé sur les Dialogues de Platon.

Musique religieuse : *La Messe des Pauvres.*

Il a été trop longtemps considéré comme un humoriste, un farceur, et cependant ses œuvres renferment déjà des hardiesses harmoniques, une liberté rythmique qui marqueront Debussy et Ravel. Créateur d'un art totalement neuf, E. Satie déconcerte encore par son originalité, sa fantaisie extravagante.

L'Ecole d'Arcueil groupe un petit nombre de musiciens : HENRI CLICQUET-PLEYEL (1894), ROGER DESORMIÈRE (1898-1963), MAXIME JACOB (1906) et HENRI SAUGUET (1901) qui compose des ballets, de la musique de chambre, des opéras, dont *La Chartreuse de Parme,* et des suites instrumentales destinées à accompagner des films.

Fauré, Debussy, Ravel et Satie ont eu, par leur enseignement ou par l'exemple de leur œuvre, une influence considérable sur les générations suivantes.

LE GROUPE DES SIX

Patronné par Jean Cocteau et Erik Satie, il se manifeste dès 1918 en réaction contre le debussysme et l'impressionnisme. Les membres du groupe : Milhaud, Honegger, Auric, Poulenc, Durey, Germaine Tailleferre, gardent chacun leur originalité esthétique; cependant ils se manifestent en deux œuvres collectives : *Album des Six* (pièces pour piano) et un ballet, *Les Mariés de la Tour Eiffel,* sur un texte de Jean Cocteau, chorégraphie de Jean Borlin, représenté par les Ballets Suédois.

DARIUS MILHAUD (Aix-en-Provence 1892), musicien original, vigoureux et prolifique, est ennemi de tout système; bien qu'utilisant largement les procédés du langage actuel, il est avant tout un « lyrique méditerranéen ». Il compose dans tous les genres : *musique de chambre, mélodies,* dix *symphonies,* des *pièces pour piano.* Pour la scène, des opéras, dont : *Pauvre Matelot, Médée;* une trilogie sud-américaine : *Christophe Colomb, Maximilien* et *Bolivar;* des ballets, parmi lesquels : *Le Bœuf sur le Toit, L'Homme et son Désir, La Création du Monde.*

ARTHUR HONEGGER (Le Havre 1892 - Paris 1955), de nationalité suisse, fait ses études au Conservatoire de Paris; ses origines et

A. HONEGGER

sa culture lui permettent de réaliser une synthèse des sensibilités germanique et française ; son expression, souvent proche du Romantisme germanique, s'épanouit dans le cadre classique de la sonate et de la symphonie. Il écrit des *pièces pour piano*, des *mélodies*, de la *musique de chambre*, cinq *symphonies*, des *concertos*, des *poèmes symphoniques*, dans lesquels le rythme tient une place prépondérante : *Pacific 231*, *Rugby*.

Les œuvres lyriques et les oratorios constituent la partie de son œuvre la plus célèbre : *Le Roi David*, *Antigone*, *Jeanne au Bûcher* en font, par leur puissance lyrique et dramatique, un des compositeurs les plus représentatifs de sa génération.

FRANCIS POULENC (Paris : 1899-1963). Ses dons mélodiques le conduisent vers la musique vocale et le théâtre; musicien élégant, fin et spirituel, il montre de la grâce, un charme désinvolte; il compose des *mélodies : le Bestiaire ;* des *pièces pour piano;* des *concertos;* pour la scène, des ballets : *Les Biches, Les Animaux modèles;* un opéra-bouffe : *Les Mamelles de Tirésias,* sur un texte d'Apollinaire; un opéra : *Dialogue des Carmélites,* d'après l'œuvre de Bernanos; un monologue lyrique : *La Voix humaine,* sur le texte de la célèbre pièce de Jean Cocteau.

GEORGES AURIC (Lodève 1899). Malicieux, spirituel, pétillant, il écrit des *mélodies* sur des textes de Cocteau, de Radiguet; des *pièces pour piano,* des ballets ; *les Fâcheux, les Matelots ;* de la musique de film.

LOUIS DUREY (Paris 1888) écrit des *mélodies,* de la *musique de chambre,* une comédie musicale : l'*Occasion;* des chœurs.

GERMAINE TAILLEFERRE (Saint-Maur 1892) compose avec finesse des *mélodies,* de la *musique de chambre,* des *pièces pour piano,* un ballet : *Le Marchand d'Oiseaux.*

LES INDEPENDANTS

HENRI BUSSER (1872) compose des *pièces pour piano,* des *mélodies;* musicien de théâtre, il écrit des ouvrages lyriques : *Daphnis et Chloé, La Pie borgne, Le Carrosse du Saint-Sacrement.*

HENRI RABAUD (1873-1949) écrit de la *musique de chambre,* des *mélodies;* pour le théâtre : *La fille de Roland, Marouf savetier du Caire, Rolande et le Mauvais Garçon.*

RAOUL LAPARRA (1876-1943). Attiré par les rythmes de l'Espagne, il compose des œuvres colorées. Pour la scène : *La Habanera, Peau d'Ane, Le Joueur de viole;* de la *musique symphonique.*

CLAUDE DELVINCOURT (1888-1954). Grand Prix de Rome en 1913, il fut directeur du Conservatoire de Paris. Son œuvre, dans la tradition de Ravel, comprend : des *pièces pour piano;* de la *musique de chambre;* des *œuvres symphoniques;* des œuvres lyriques : *La Femme à barbe* (comédie musicale), *Lucifer* (mystère).

◀ *JEANNE AU BUCHER. — Oratorio d'Honegger (1935) sur un poème de Paul Claudel. Assis au pied du bûcher. Frère Dominique feuillette lentement le livre de la vie de Jeanne. Page après page, la jeune femme revit ses grandes heures avant de mourir. Représentation au Stadttheater de Zurich.*

MARCEL DUPRÉ (1886-1971). Virtuose de l'orgue, il compose : *Préludes, Fugues, Chorals;* une *symphonie,* des *pièces pour piano,* des *mélodies,* des *ouvrages d'enseignement.*

JACQUES IBERT (1890-1962) compose avec élégance et précision, une instrumentation claire soutenant une invention mélodique toujours sensible. Son œuvre considérable comprend des *mélodies,* de la *musique de chambre,* des *pièces pour piano, pour violon,* des *chœurs,* des *poèmes symphoniques,* telles les célèbres *Escales,* des *ballets,* des opéras, des opéras-comiques (*Le Roi d'Yvetot*) et des opéras-bouffes : *Angélique, Barbe-bleue.*

GEORGES MIGOT (1891) puise dans les œuvres de la Renaissance un style clair et élégant : *Livre de Danceries;* il compose des *pièces pour piano,* des *mélodies,* de la *musique de chambre,* des *oratorios* sur la vie du Christ.

JEAN RIVIER (1896) écrit dans un style ferme, dont la clarté et l'élégance s'allient au classicisme de l'architecture; il compose six *symphonies,* des *mélodies,* des *concertos,* de la *musique de chambre,* de nombreuses *pièces pour piano,* un opéra-comique, *Vénitienne;* de la *musique religieuse.*

EMMANUEL BONDEVILLE (1898) compose des poèmes symphoniques : *Le Bal des Pendus, Ophélie;* pour la scène, deux opéras : *L'Ecole des Maris, Madame Bovary.*

RAYMOND LOUCHEUR (1899). Son œuvre au style très personnel est considérable : des *symphonies,* la *Rapsodie malgache,* des *mélodies,* des *chœurs,* de la *musique de chambre,* le ballet *Hop-Frog,* sur un texte d'Edgar Poë.

HENRI BARRAUD (1900) écrit, dans la forme traditionnelle, de la *musique de chambre,* des *pièces pour piano,* de la *musique symphonique;* pour le théâtre, des opéras, dont *Numance,* des *ballets.*

HENRI TOMASI (1901-1971), compositeur et chef d'orchestre, compose dans tous les genres avec un lyrisme non dénué de grandeur. Une instrumentation claire et brillante colore les pièces symphoniques : *Cyrnos, Bouquet de Provence.* Pour le théâtre, des ballets : les *Santons, Noces de cendres,* trois opéras, dont *Miguel de Manara;* un opéra chorégraphique, l'*Atlantide;* de nombreuses œuvres de *musique de chambre,* de charmantes *mélodies.*

MAURICE DURUFLÉ (1902), remarquable organiste, écrit pour son instrument un *triptyque* sur le *Veni Creator,* de la *musique symphonique* et un très beau *Requiem.*

EUGÈNE BOZZA (1905), excellent violoniste et chef d'orchestre, se consacre à l'enseignement sans cesser de composer. Il écrit des ouvrages didactiques pour les instruments à vent, de nombreuses pièces pour cor, trompette, trombone. Pour orchestre, une *symphonie,* cinq *concertos* pour violon et orchestre; un opéra, *Léonidas;* un ballet, *Jeux de plages.*

MAURICE THIRIET (1906) compose de la *musique instrumentale,* des *mélodies.* Pour la scène : *Le Bourgeois de Falaise, Les Danses galantes;* des ballets (*La Nuit vénitienne*) et de nombreuses musiques de films.

TONY AUBIN (1907) compose des *symphonies,* de la musique de ballet (*Fourberies*), un mélodrame, *Cressida,* d'après Suarès, des *mélodies.* des *pièces pour piano.*

JACQUES CHAILLEY (1910), musicologue et compositeur, écrit pour le théâtre *Pan et la Syrinx,* d'après Jules Laforgue; un ballet : *La Dame à la Licorne;* de la *musique de chambre,* des adaptations d'œuvres médiévales.

JEAN FRANÇAIX (1912) compose un *concerto pour piano,* de la *musique de chambre;* des ballets, dont *Les malheurs de Sophie;* de la *musique symphonique.*

MARCEL LANDOWSKI (1915), compositeur, critique, chef d'orchestre, aborde avec bonheur tous les genres. Musique symphonique : trois *symphonies,* trois *concertos* (basson, piano, violoncelle), *Le Petit Poucet* (suite symphonique), un *concerto* pour ondes Martenot; de la *musique religieuse;* de la *musique de chambre;* des *mélodies;* des *oratorios : Rythmes du Monde, La Quête sans Fin;* des partitions de films; des œuvres lyriques : *Le Rire de Nils Halérius, Le Fou, Le Ventriloque, l'Opéra de Poussière, Les Adieux.* En 1970, il a été nommé Directeur de la Musique, de l'Art Lyrique et de la Danse.

HENRI DUTILLEUX (1916) écrit de la *musique symphonique,* des ballets (*Le Loup*), des *mélodies,* une sonate pour piano.

RAYMOND GALLOIS-MONTBRUN (1918), violoniste et compositeur, écrit une *Symphonie japonaise,* des *œuvres symphoniques,* de la *musique de chambre,* des pièces pour violon; un opéra de chambre : *Le Rossignol et l'Empereur.*

LES « JEUNE-FRANCE »

Fondé en 1936, ce groupe réagit « contre l'abstraction musicale » et « réhumanise » la musique. Chaque membre a su préserver sa personnalité :

ANDRÉ JOLIVET (1905), compositeur et chef d'orchestre. Son art puissant et original oscille de la musique incantatoire (*Mana,* pour piano, *Incantations, Danses rituelles,* pour orchestre) aux recherches de timbres : *symphonies, concertos.* Un ballet : *Guignol et Pandore.* Dans le domaine de la musique religieuse, il compose une *Suite liturgique,* un magnifique *oratorio : La vérité de Jeanne.*

YVES BAUDRIER (1906) compose des *poèmes symphoniques,* des *mélodies,* de la musique de film.

DANIEL LESUR (1908), organiste et compositeur, écrit pour orchestre : *Suite française, Pastorale;* de la *musique de chambre,* des *pièces pour orgue.*

OLIVIER MESSIAEN (Avignon 1908) reçoit une formation musicale traditionnelle au Conservatoire de Paris; puis il poursuit seul ses études musicales dans d'autres domaines : il travaille la rythmique hindoue, le folklore exotique, le plain-chant, et, faisant œuvre d'ornithologue, entreprend une notation musicale des chants d'oiseaux. Nommé en 1947 professeur d'analyse musicale puis, en 1966, professeur de composition au Conservatoire de Paris, il est souvent appelé à l'étranger pour y prononcer des conférences sur l'esthétique musicale et tous les sujets ayant trait à la musique.

Très cultivé, il fait intervenir dans son langage musical au caractère insolite, des éléments renouvelant complètement les notions traditionnelles du rythme, de la mélodie et de l'harmonie.

Les remarquables et incessantes recherches qui l'amènent à la connaissance approfondie des rythmes de l'Inde et de ceux du chant des oiseaux, dont il dresse un catalogue, ses recherches de subtilités sonores dans le domaine de l'harmonie et du timbre font de son art l'un des plus originaux qu'aura connus le vingtième siècle.

Esprit mystique, son inspiration prend sa source dans sa profonde foi catholique; il rédige lui-même les arguments de ses œuvres qui relèvent des Ecritures Saintes : « Je suis avant tout un musicien catholique, toutes mes œuvres, religieuses ou non, sont un acte de foi. »

Il compose pour piano : *Visions de l'Amen, Vingt Regards sur l'Enfant Jésus, Quatre Etudes de Rythme, Catalogue d'Oiseaux.* Pour l'orchestre : *L'Ascension, Turangalila-Symphonie, Chronochromie, Et exspecto resurrectionem mortuorum, La Transfiguration de N.S. J.-C.* Des mélodies : *Poèmes pour Mi, Harawi.* Une importante œuvre de musique religieuse pour orgue : *Le Banquet céleste, Livre d'orgue, Les Corps Glorieux.* Des ouvrages didactiques : *Leçons d'harmonie, Technique de mon langage musical, Traité du Rythme.*

IV. ECOLE RUSSE

Jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle, on ne trouve en Europe que les trois grandes écoles traditionnelles : allemande, italienne et française; celles-ci rayonnent sur les pays proches, par leur position géographique et leurs affinités ethniques. Dès 1830, on assiste à la naissance de nouvelles écoles prenant leur inspiration aux sources de la musique populaire, dont les thèmes rythmiques et mélodiques sont élevés au rang de

O. MESSIAEN. — Messiaen à 53 ans. Dans les environs de Rocamadour, le compositeur note le chant d'une fauvette.

musique savante. De toutes ces écoles, l'école russe est la première et la plus brillante.

Le peuple russe a toujours manifesté un merveilleux goût musical; dans cet immense pays, les rythmes et thèmes de l'Orient et de l'Occident se mêlent avec saveur.

Le premier compositeur national est MICHEL GLINKA (1804-1857). Il met en musique un épisode historique et écrit le premier opéra typiquement russe : *La Vie pour le Tsar*, qui remporte un succès éclatant; le deuxième, *Rousslan et Ludmilla*, sur un texte de Pouchkine, confirme ses dons et son rôle de novateur.

ALEXANDRE DARGOMIJSKY (1813-1869) est le continuateur de l'œuvre de Glinka; sur des textes de Pouchkine, il compose la *Rusalka* et le *Convive de Pierre;* ces deux opéras consacrent la vitalité et l'originalité de la jeune école russe.

La période de floraison s'établit avec le Groupe des Cinq, qui a pour but de continuer l'œuvre des deux novateurs. Ces cinq compositeurs : Borodine, Cui, Balakirev, Moussorgsky, Rimsky-Korsakov sont des autodidactes.

ALEXANDRE BORODINE (Saint-Pétersbourg 1833-1887) est professeur de chimie à l'Académie de Saint-Pétersbourg; excellent musicien, il compose pour orchestre : *trois symphonies*, un poème symphonique (*Dans les steppes de l'Asie Centrale*), deux *quatuors*, des *mélodies* et un opéra, *Le Prince Igor*, d'un authentique caractère populaire.

CÉSAR CUI (Wilno 1835 - Saint-Petersbourg 1918) est ingénieur militaire; il excelle dans la *musique vocale*. Ses opéras : *Angélo*, *Le Prisonnier du Caucase*, obtinrent un grand succès.

MILY BALAKIREV (Nijni-Novgorod : 1837-1910) est le fondateur du groupe, dont il est l'une des personnalités les plus marquantes; il exerce une autorité despotique sur ses amis. Il compose, toujours sur des thèmes slaves ou orientaux, des pièces pour piano : *Islamey*, deux *symphonies*, des *ouvertures* pour orchestre, des *poèmes symphoniques : Thamar;* des *mélodies*.

MODESTE MOUSSORGSKY (Karevo, près de Saint-Pétersbourg, 1839 - Saint-Pétersbourg 1881) est le plus génial des cinq. Officier, il abandonne la carrière des armes pour se consacrer à la musique; cependant il doit, pour vivre, accepter un emploi dans une administration; son caractère s'aigrit, il cherche l'oubli et le réconfort dans l'abus des boissons. Réduit à la misère, miné par l'alcool, abandonné par ses amis du groupe qui lui reprochent son intempérance, il meurt seul dans un hôpital militaire. Il compose des mélodies qui sont de véritables chefs-d'œuvre : *Chambre d'enfants*, *Sans soleil*, *Chants et Danses de la mort*. Le poème symphonique *Une nuit sur le Mont Chauve* apporte l'élément fantastique et surnaturel déjà esquissé par Berlioz. Pour le piano : les pittoresques *Tableaux d'une exposition*, orchestrés plus tard par Maurice Ravel. Deux opéras : *la Khovantchina* et *la Foire de Sorotchinzy* sont restés inachevés. Mais c'est dans *Boris Godounov*,

BORIS GODOUNOV. — Opéra de Moussorsgsky (1874). En Russie, à la fin du XVI^e siècle, Boris règne au prix de l'assassinat du jeune prince Dimitri. Le souvenir de ce forfait n'a cessé de le poursuivre. Un faux Dimitri soulève le peuple et marche sur Moscou pour se faire proclamer tsar. Dupé par ses courtisans et troublé par le récit prophétique d'un moine visionnaire, Boris sent la mort s'attacher à ses pas. Il fait appeler son jeune fils Feodor pour lui remettre le pouvoir et lui dire un ultime adieu. Représentation à l'Opéra de Zagreb.

sur un texte de Pouchkine, qu'il se révèle un prodigieux musicien de théâtre. Le peuple russe est le héros de cette épopée; la foule intervient par des chœurs tour à tour recueillis et triomphants; le récitatif toujours juste, une orchestration puissante et colorée, font de cet opéra un chef-d'œuvre. Par la couleur des scènes populaires, l'audace des enchaînements harmoniques, la virtuosité rythmique, l'oscillation constante entre les thèmes liturgiques orthodoxes et ceux du folklore, *Boris Godounov* est une des œuvres les plus originales de Moussorgsky.

NICOLAS RIMSKY-KORSAKOV (Près de Novgorod 1844 - Lioubensk, près de Saint-Pétersbourg, 1908) est le seul musicien professionnel du groupe. Professeur au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, il eut comme élève Stravinsky et Prokofiev. Excellent orchestrateur, il manie les timbres avec hardiesse et, par la magie d'une instrumentation habile et colorée, enrichit et magnifie des thèmes parfois contestables. Il compose des opéras : *Sadko, le Tsar Saltan, le Coq d'or,* des poèmes symphoniques : *la Grande Pâque russe, Capriccio espagnol, Antar, Shéhérazade.*

Les nombreux élèves de Rimsky-Korsakov s'éloignent des sujets typiquement russes et l'influence allemande se manifeste dans leurs œuvres.

ANTON RUBINSTEIN (1829-1894) est un excellent pianiste; il compose pour son instrument des pièces de virtuosité, et quelques *mélodies.*

PIERRE TCHAÏKOVSKY (Région de Nijni-Novgorod 1840 - Saint-Pétersbourg 1893) mène une brillante carrière de chef d'orchestre; compositeur cosmopolite, il assimile le style des diverses écoles étrangères et compose, dans le style du ballet français, *le Lac des Cygnes, la Belle au Bois Dormant, Casse-Noisette.* Il écrit des opéras : *Eugène Onéguine, la Dame de Pique;* six *symphonies,* des *concertos* pour piano, pour violon. Classique dans la forme, romantique dans son inspiration, il sombre dans une mélancolie qui éclate dans le final de la symphonie pathétique, exécutée dix jours avant sa mort.

ALEXANDRE GLAZOUNOV (1865-1936) compose dans un style académique des œuvres de *musique de chambre,* des *symphonies,* des *ballets.*

ALEXANDRE SCRIABINE (1872-1915) est un excellent pianiste; il se consacre à la composition, se passionne pour les philosophies de l'Inde. Son œuvre mystique : *Divin Poème, Poème de l'extase,* est totalement étrangère au folklore russe.

SERGE RACHMANINOV (1873-1943) est le type du pianiste-virtuose international; il écrit des *opéras* et des *pièces pour piano,* dont le célèbre *Prélude,* et quatre *concertos.*

Les recherches du Groupe des Cinq aboutissent à la création d'un art typiquement russe qui s'épanouit au début du vingtième siècle avec les « Ballets Russes ».

SERGE DE DIAGHILEV (1872-1929), imprésario et esthète, en est le fondateur. Il rassemble une compagnie de danseurs qui fait applaudir à travers le monde des spectacles prestigieux, auxquels participent les meilleurs musiciens, poètes et décorateurs du temps. *Les Ballets Russes* opèrent une révolution dans l'esthétique et annoncent les tendances qui se concrétiseront en particulier chez Stravinsky.

IGOR STRAVINSKY (Oranienbaum, près de Saint-Pétersbourg, 1882-New-York, 1971) est un des compositeurs les plus originaux de son temps; élève de Rimsky-Korsakov, il se libère rapidement des procédés traditionnels et connaît fort jeune la gloire grâce aux Ballets Russes, pour lesquels il compose huit ballets, dont les plus célèbres sont : *l'Oiseau de Feu, Pétrouchka, le Sacre du Printemps, Renard, Noces.*

Les audaces harmoniques, les combinaisons instrumentales imprévues, les rvthmes incisifs et parfois obsédants, caractérisent son style. Son œuvre considérable est aussi remarquable que diverse. Il écrit pour la scène, outre les ballets déjà cités, *Apollon Musagète, Orphée, Agon,* de la musique de scène : *Histoire du soldat,* des opéras : *Mavra, Œdipus-Rex, Perséphone, The Rake's Progress.*

C'est dans le domaine de la musique instrumentale qu'il semble se dégager du pittoresque du folklore russe pour se tourner vers les formes plus austères de la musique pure. Classique dans la forme, révolutionnaire dans les moyens employés, il écrit *symphonies, concertos, sonates.*

L'influence de Stravinsky a été considérable. Mais ce sont surtout les œuvres spécifiquement russes de la première manière qui ont le plus suscité d'admiration et d'enthou-

◀ *LE LAC DES CYGNES. — Ballet de Tchaïkovsky (1876). Un magicien a changé des jeunes filles en cygnes blancs. Tant que l'amour ne les aura pas libérées du sortilège, elles ne retrouveront forme humaine qu'à la tombée du jour. Un Prince voit s'approcher le vol des cygnes et organise une chasse. Mais la nuit vient et les oiseaux se métamorphosent. Leur reine fait part de son triste destin au prince qui, triomphant du magicien, dénoue le maléfice et voue son cœur à la jeune fille. Le Lac des Cygnes est un des modèles les plus parfaits du « ballet romantique » ou « ballet blanc », que ses thèmes caractérisent aussi nettement que le « tutu » vaporeux et les « pointes » de ses danseuses. Représentation à l'Opéra de Munich.*

siasme. Dans ses dernières années, il a adopté le langage sériel de Schönberg.

SERGE PROKOFIEV (Sontsovka, Ukraine, 1891 - Moscou 1953), excellente pianiste, est lui aussi élève de Rimsky-Korsakov. Il quitte la Russie en 1918, voyage aux Etats-Unis, se fixe à Paris en 1920, puis retourne définitivement en U.R.S.S., où il vivra jusqu'à sa mort. Compositeur foncièrement russe, son œuvre comprend de la *musique symphonique*, des *concertos*, des *pièces pour piano*, de la *musique de chambre*, des opéras : *L'Amour des Trois Oranges, Guerre et Paix;* des ballets : *Pas d'acier, Cendrillon;* un ravissant conte pour enfants : *Pierre et le Loup*. Le rythme précis, la clarté des thème simples, une construction ordonnée, caractérisent son style.

ROMEO ET JULIETTE. — Ballet de Prokofiev (1938). Depuis Shakespeare, qui l'immortalisa, on ne compte plus les dramaturges et les musiciens qu'inspira la légende célèbre des amants tragiques. Parmi les plus récentes, la partition de Prokofiev a donné lieu à de nombreuses chorégraphies. Roméo, pour venger son ami Mercutio, tué en duel par Tybald, tue ce dernier à son tour sur les marches mêmes du palais des Capulet, la famille ennemie. Représentation à l'Opéra de Budapest.

◀ *LE SACRE DU PRINTEMPS. — Ballet de Stravinsky (1913). Lors de sa création, la partition fit scandale, plus par l'audace de son écriture que par celle de l'argument. Autour du thème de la fécondité et du renouveau, c'est une célébration toute païenne du geste de l'amour, instrument de la Création. Représentation à l'Opéra de Budapest.*

DIMITRI CHOSTAKOVITCH (Saint-Pétersbourg 1906). Il est actuellement le plus illustre compositeur soviétique. S'il obtint plusieurs fois le Prix Staline, il connut souvent les rigueurs de la censure officielle. Les influences diverses qu'il a subies, ainsi que sa solidarité aux grands événements sociaux et historiques dont l'U.R.S.S. est le théâtre, font que ses œuvres présentent des inégalités.

Excellent orchestrateur, il révèle un grand élan rythmique, une authentique profondeur et un sentiment généreux, qui parfois ne le gardent pas de certaines facilités.

Il a composé trois opéras : *Le Nez, Katerina Ismaïlova, Les Joueurs ;* un oratorio : *Le Chant des Forêts ;* des *ballets ;* de la *musique de scène* et de *film;* treize *symphonies;* des *concertos;* de nombreuses *œuvres pour piano;* des *mélodies.*

V. ECOLE TCHEQUE

Basée sur le folklore, cette école apparaît au milieu du dix-neuvième siècle.

BEDRICH SMETANA (1824-1884) en est le premier représentant. Disciple de Liszt et de Berlioz, il compose pour orchestre des œuvres colorées dans lesquelles les thèmes populaires sont traités avec saveur : *Ma Patrie, Souvenir de Bohême;* des opéras-comiques, dont le plus célèbre est *La Fiancée Vendue.*

ANTON DVORAK (1841-1904). Son œuvre, fortement imprégnée du folklore, est conçue dans la forme classique. Il écrit de nombreux opéras : *Russalka, Dimitri;* de la *musique de chambre;* des *poèmes symphoniques;* neuf *symphonies,* dont la célèbre *Symphonie du Nouveau Monde* aux thèmes inspirés du folklore noir américain; pour le piano, les célèbres *Danses salves.*

LEOS JANACEK (1854-1928) donne à cette école une nouvelle vigueur. Il compose des opéras : *Jenufa, Katia Kabanova, De la maison des morts* et *le Petit Renard rusé;* des cantates : *Amarus, l'Eternel Evangile;* une *Messe Slavonne;* de la *musique de chambre,* de la *musique symphonique : Tarass Boulba;* enfin, un recueil de chants populaires moraves, dans lesquels il exploite avec science les thèmes du folklore.

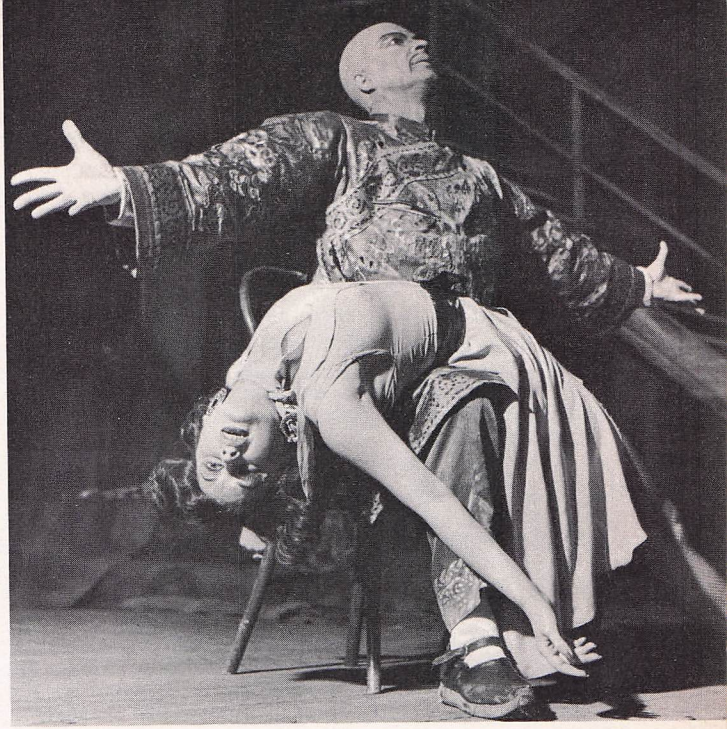
BOHUSLAV MARTINU (1890-1959) compose dans un style violent, très personnel, qui rénove la musique tchèque, des poèmes symphoniques : *Half-Time, la Bagarre;* des opéras : *Juliette;* des ballets : *la Révolte;* des *symphonies* et une œuvre considérable de musique de chambre : *trios, quatuors, quintettes,* dans lesquels il atteint une grande maîtrise.

VI. ECOLE HONGROISE

Jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle, l'école allemande était prépondérante; le premier séjour de Kodaly à Paris contrebalança profondément cette influence.

Bela Bartok (1881-1945) a élevé l'école hongroise au rang des grandes écoles européennes. Appuyée sur des thèmes du folklore, son œuvre fourmille d'une vie, d'une audace certaines. Il compose dans tous les genres : *musique symphonique, musique de chambre, concertos, Divertissement* pour orchestre à cordes, *pièces pour piano.* Pour le théâtre, un opéra, *le Château de Barbe-Bleue,* des ballets-pantomimes, dont *le Mandarin Merveilleux.*

B. BARTOK



LE MANDARIN MERVEILLEUX. — Ballet de Bartok (1919). Dans les bas-fonds de New York, une fille attire les hommes par la fenêtre sous la surveillance de ses « protecteurs ». A sa grande surprise, un mandarin se présente et lui offre un amour authentique. Les mauvais garçons l'assaillent pour le voler, mais aucun coup ne peut l'abattre. Toujours, il se relève et revient vers la fille. Celle-ci, enfin, a pitié de lui et chasse les meurtriers. Alors, seul avec elle, le mandarin expire en la regardant. Le personnage du mandarin est une incarnation de l'Artiste, pur et vulnérable. Son besoin d'amour l'expose aux coups d'un monde qui lui demeure étranger et qui, peu à peu, l'écrase sous ses lois impitoyables. Représentation à l'Opéra de Budapest.

ZOLTAN KODALY (1882-1967) écrit dans un style populaire, loin des audaces de Bartok, des *œuvres symphoniques*, de la *musique de chambre* et, surtout, des *Chœurs a capella*. Son rôle est capital dans le domaine de l'Enseignement Musical.

LASZLO LAJTHA (1892-1963). De culture française, profondément imprégné de la musique de Debussy et de Ravel et influencé par Stravinsky, Lajtha a su se forger un langage pourtant très

personnel et puissant. Spécialisé dans l'étude du folklore de son pays, il a poursuivi au Musée Ethnographique de Budapest les recherches de Bartok et de Kodaly.

Il écrit neuf *symphonies,* des *suites d'orchestre,* de la *musique de chambre,* un ballet : *Lysistrata.*

VII. ECOLE SCANDINAVE

Elle apparaît dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

Le Danois NIELS GADE (1817-1890), ami de Mendelssohn et influencé par son art, est le premier à composer une œuvre profondément imprégnée de sentiment national. Il écrit des *symphonies,* de la *musique de chambre,* des *ballets,* des *pièces pour piano.*

CARL NIELSEN (1865-1931) est l'auteur d'admirables mélodies et d'un opéra-comique : *Maskarade.*

Mais le plus brillant représentant de cette école scandinave est le Norvégien EDOUARD GRIEG (1843-1907). Son œuvre, poétique, comprend des *pièces pour piano, des mélodies,* l'éclatant *concerto* pour piano et orchestre, la musique de scène du drame d'Ibsen, *Peer Gynt.*

En Finlande, JEAN SIBELIUS (1865-1957) traduit musicalement les vastes paysages de sa patrie; sans faire d'emprunts précis au folklore, son œuvre évoque l'âme finlandaise; il compose des *mélodies,* des *symphonies* et pièces d'orchestre, dont la célèbre *Valse triste.*

VIII. ECOLE ANGLAISE

Dès la seconde moitié du dix-neuvième siècle, un renouveau musical se dessine en Angleterre avec EDWARD ELGAR (1857-1934).

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872-1958) est considéré comme le chef d'une école nationale anglaise; il construit ses œuvres sur des thèmes populaires, compose des *opéras,* des *symphonies,* des *ballets,* de la *musique de chambre.*

GUSTAV HOLST (1874-1934) écrit des *symphonies,* des *ballets,* cinq *opéras,* une suite pour orchestre en sept parties, *Les Planètes.*

ARNOLD BAX (1883-1953), musicien officiel de la Cour, compose des *symphonies,* des *concertos* et les *Winter-Legends* pour piano et orchestre.

WILLIAM WALTON (1902), MICHAEL TIPPETT (1905) sont parmi les représentants les plus marquants de la nouvelle école anglaise.

Une place particulière doit être accordée à BENJAMIN BRITTEN (1913). Il compose une œuvre importante dans le domaine de la *musique symphonique* et de la *musique dramatique*. Il renouvelle l'art lyrique dans de nombreux opéras dont : *Le Viol de Lucrèce, Billy Bud, Peter Grimes*. Il écrit des *concertos pour piano et orchestre*, de la *musique de chambre*, des *suites symphoniques*.

IX. ECOLES BELGES

De par sa situation géographique, la Belgique, placée au carrefour du germanisme et de la civilisation latine, présente plus ou moins deux écoles, deux esthétiques : l'école flamande, l'école wallone; elles se manifestent toutes deux dès la seconde moitié du dix-neuvième siècle.

Ecole Flamande.

PETER BENOIT (1834-1901) est le promoteur de cette école; il compose des *oratorios profanes*, des *cantates* de plein air de caractère populaire : *Lucifer, Rubens-Cantate*.

JAN BLOCKX (1851-1912), son élève, écrit des opéras : *La Fiancée de la Mer, Till Eulenspiegel*.

EDGAR TINEL (1854-1912) fait une carrière de pianiste et de compositeur avant d'être nommé Directeur du Conservatoire Royal de Bruxelles. Sa science de l'écriture polyphonique en fait un des maîtres de la musique religieuse de son temps; il compose des oratorios : *Godelieve, Katharina*, de la *musique symphonique*.

AUGUSTE DE BOECK (1865-1937) écrit, dans le style populaire, des *œuvres symphoniques*, de la *musique vocale*, un opéra : *La Route d'Emeraude*.

Ecole Wallonne.

Elle est influencée à son origine par CÉSAR FRANCK qui, né à Liège en 1822, a fait au Conservatoire de cette ville de très brillantes études avant de venir se fixer à Paris (voir p. 124).

GUILLAUME LEKEU (Heusy 1870 - Angers 1894) compose dans la forme classique une *sonate pour violon et piano*, de la *musique de chambre*, une *fantaisie pour orchestre* sur des airs angevins. Son œuvre laissait espérer de grandes réalisations que sa mort prématurée l'a empêché de conduire à leur terme. Sa sonate est toujours au répertoire des grands interprètes.

EUGÈNE YSAYE (1858-1931) fut un des plus grands violonistes de son temps; il composa des *concertos* pour violon et

orchestre, des *sonates* pour violon seul.

THÉO YSAYE (1865-1918) son frère, excellent pianiste, a écrit un *Requiem*, deux *symphonies*.

JOSEPH JONGEN (1873-1953) écrit de nombreuses œuvres instrumentales, de la *musique de chambre*, des pièces pour piano : *études, préludes;* des pièces pour orgue : *Sonata eroïca*, une *symphonie avec orgue;* de la musique vocale; des *chœurs pour enfants*, des *mélodies*.

LÉON JONGEN (1885) compose un triptyque symphonique : *Malaisie*, des opéras : *Thomas l'Agnelet, Geneviève de Brabant*.

RAYMOND MOULAERT (1875-1962) écrit avec saveur des *mélodies*, de la musique vocale polyphonique inspirée de textes anciens : *Aucassin et Nicolette, Poèmes de la Vieille France*.

JEAN ABSIL (1893) compose des œuvres lyriques : *Le Chapeau chinois, Peau d'Ane, Les Voix de la Mer;* cinq *symphonies;* de la *musique de chambre;* une *cantate* et de ravissants *chœurs pour enfants*, d'une grande fraîcheur.

FERNAND QUINET (1898) écrit une *sonate* pour piano et alto, de la *musique vocale*, de la *musique de chambre*.

MARCEL POOT (1901), critique musical et compositeur, écrit de la *musique instrumentale;* de la *musique de chambre;* des *œuvres symphoniques : Charlot, Le Poème de l'Espace, Légende épique, Ouverture joyeuse;* des ballets : *Pâris et les Trois Divines;* des œuvres lyriques : *L'Ile imaginaire, Moretus*.

RENÉ BERNIER (1905) compose avec bonheur dans tous les genres; dans un style clair, précis, il écrit des *poèmes symphoniques*, de la *musique de chambre*, un tableau chorégraphique : *Le Bal des Ombres;* de la *musique vocale* d'une grande sensibilité.

X. ECOLES SUISSES

Elles présentent comme l'école belge deux tendances : l'école romande, l'école alémanique, toutes deux apparues au dix-neuvième siècle.

Ecole Romande.

LOUIS NIEDERMEYER (1802-1861) en est le premier représentant; il fonde à Paris une célèbre « école de musique religieuse et classique », pépinière des meilleurs organistes et musiciens d'église.

EMILE JAQUES-DALCROZE (1865-1950) puise aux sources du folklore pour composer de ravissantes *chansons* de caractère populaire. Il fonde une école de « gymnastique rythmique »

dans laquelle l'élément du rythme est étudié avec précision, rigueur et variété.

GUSTAVE DORET (1866-1943), EMILE BLANCHET (1877-1945), ERNEST BLOCH (1880-1959), FRANK MARTIN (1890), ont enrichi par leurs œuvres symphoniques et instrumentales la musique helvétique.

Ecole Alémanique.

Celle-ci est très influencée par les compositeurs allemands, nous pouvons citer : HANS HUBER (1852-1921), HERMANN SUTER (1870-1926), FRIEDRICH KLOSE (1862-1942).

XI. ECOLE ESPAGNOLE

Au dix-neuvième siècle, après une longue influence de la musique italienne, tant dans le domaine instrumental que dans le style de l'opéra, apparaît un art typiquement ibérique grâce à :

FELIPE PEDRELL (1841-1922), qui écrit des opéras : *Celestina*, des *poèmes symphoniques*.

ISAAC ALBENIZ (1860-1909) sera le véritable créateur d'un art national; il puise dans les rythmes et les thèmes populaires et compose *pour le piano* des œuvres colorées, pittoresques, dont la célèbre suite *Iberia;* des *pièces pour orchestre;* un opéra-comique, *Pepita Jimenez*.

ENRIQUE GRANADOS (1867-1916) s'inspire des tableaux de Goya dans la suite pour piano, *Goyescas; les Danses Espagnoles* sont écrites sur des thèmes caractéristiques; pour orchestre, il compose des *poèmes symphoniques;* pour le théâtre : *Maria del Carmen;* pour la voix, des *Tonadillas*.

MANUEL DE FALLA (1876-1946) est le plus célèbre de tous; une carrière brillante de compositeur et de chef d'orchestre le conduit à travers l'Europe; il se fixe à Paris pour un temps, puis en 1940, part pour l'Argentine, où il restera jusqu'à sa mort.

Son œuvre, inspirée des chants populaires, comprend une *zarzuela : La Vie brève;* des ballets : *L'Amour Sorcier, Le Tricorne;* des *pièces pour piano;* la suite *Nuits dans les jardins d'Espagne* pour piano et orchestre; des *mélodies*. Le détail pittoresque, la vie intense, qui animent ses œuvres, écrites dans un style clair, en font un des sommets de l'art musical contemporain.

JOAQUIN TURINA (1882-1949), excellent pianiste, écrit pour son instrument des pièces colorées au rythme incisif : *Coins de Séville, Femmes d'Espagne*.

FEDERICO MOMPOU (1893) a le sens de l'exotisme, du pittoresque; il s'inspire de thèmes du folklore et compose pour le piano : *Canciones y danzas,* dix *Preludios;* des recueils de *mélodies.*

XII. ECOLES AMERICAINES

Amérique du Nord.

La population blanche aux Etats-Unis n'a pas de folklore particulier; on ne trouve de tradition populaire que dans les chants indiens et dans ceux des esclaves noirs; ce folklore extrêmement riche est à l'origine d'une littérature typique basée sur le rythme, le jazz.

La musique savante est enseignée par des maîtres, venus pour la plupart d'Europe, et apportant à la musique américaine l'influence de leur race.

EDGAR VARÈSE (1885-1965), né à Paris, naturalisé américain, se consacre à la musique expérimentale; il mêle aux sons musicaux des bruits fixés sur bande magnétique; son œuvre, dans laquelle l'élément rythmique est prépondérant, comprend de la *musique de chambre,* des *mélodies* et des *pièces symphoniques* d'une grande originalité : *Ionisation, Amérique, Intégrales, l'Homme et la Machine.*

GEORGE GERSHWIN (1898-1937). L'élément rythmique et dynamique du jazz domine dans son œuvre symphonique : *Rhapsody in Blue, Concerto en Fa,* ainsi que dans *Un Américain à Paris,* dans son opéra *Porgy and Bess,* dont les airs sont inspirés du folklore noir, et dans ses nombreuses comédies musicales.

AARON COPLAND (1900) recherche un style vraiment national dans les dissonances et les rythmes de jazz. Il compose en s'inspirant du folklore, dans un style très personnel; il écrit des ballets : *Rodéo, Appalachian Spring;* des opéras : *The Tender Land;* de la *musique de chambre;* de nombreuses musiques de films.

SAMUEL BARBER (1910) occupe une place de plus en plus importante dans la musique de son pays; il écrit de la *musique instrumentale,* des œuvres pour *chœurs et orchestre.*

GIAN-CARLO MENOTTI (1911), né en Italie, venu tout enfant aux Etats-Unis, compose, dans un style âpre, des *pièces symphoniques,* de la *musique de chambre;* il est surtout connu pour ses opéras, empreints d'une vie puissante, qui sont des témoignages sur la vie contemporaine : *Le Médium, Le Téléphone, Le Consul.*

Amérique Latine.

HEITOR VILLA-LOBOS (1887-1959) puise dans le folklore brésilien dont il est un puissant animateur. Il écrit des poèmes symphoniques : *Choros, Amazonas;* de la *musique de chambre*, des *œuvres chorales*, de nombreuses pièces de guitare.

L'OPERETTE

L'Opérette prend naissance au milieu du dix-neuvième siècle. Ce genre léger, parfois spirituel, issu de l'opéra-comique, présente une alternance de couplets chantés et de parlé. Ornée d'une musique toute de rythme et de joie, l'opérette, avec ses airs faciles et sentimentaux, son entrain et ses ouvertures truculentes, est souvent d'une facture musicale qui exige une grande virtuosité d'écriture.

JACQUES OFFENBACH (Cologne 1819 - Paris 1880), fut le véritable créateur de l'opérette. *Orphée aux Enfers, La Belle Hélène, La Vie Parisienne, La Grande Duchesse de Gérolstein,* sont des œuvres débordantes de vie et de gaieté, qui connaissent encore un succès extraordinaire. On y trouve de grandes qualités musicales et un orchestre souvent remarquable. Son chef-d'œuvre, toutefois, est un opéra, *Les Contes d'Hoffmann,* créé un an après sa mort.

LES CONTES D'HOFFMANN. — Opéra fantastique d'Offenbach (1881). Si le compositeur conquit la gloire avec ses opérettes, cet ouvrage posthume demeure son chef-d'œuvre. Inspiré de trois contes de l'écrivain-poète allemand Hoffmann, il comprend un prologue et trois parties. La première se situe à Nuremberg, au début du XIX^e siècle. La belle Olympia n'est qu'un automate que Spalanzani a fabriqué, aidé de Coppélius (scène ci-dessus). Au cours d'une brillante soirée, le physicien présente sa merveilleuse création comme sa propre fille. Hoffmann danse avec elle et s'en éprend, d'autant plus passionnément qu'il la voit à travers les verres magiques que lui a vendus Coppélius et que la poupée répond à sa flamme par des « oui » saccadés. Soudain, au milieu de la fête, Coppélius reparaît, furieux : il n'a pu faire honorer la traite que Spalanzani lui a remise en paiement des yeux de la poupée. Pour se venger, il brise Olympia et Hoffmann sort de son rêve sous les risées. Représentation à l'Opéra de Budapest.

◀ *LA CHAUVE-SOURIS. — Opérette de Johann Strauss (1874).* Au *cours d'un bal masqué chez le Prince Orlofsky, Gaillardin courtise la belle comtesse hongroise Kalinka, à laquelle il vient d'être présenté (scène ci-contre). Mais celle-ci n'est autre que sa propre femme. Le notaire Dujardin, qui a tout préparé, a trouvé cette amusante façon de se venger de la farce que Gaillardin lui avait jouée un soir en l'obligeant à rentrer chez lui costumé en chauve-souris. Représentation à l'Opéra de Bâle.*

FLORIMOND HERVÉ (1825-1892), rival d'Offenbach, triomphe sur les scènes parisiennes avec *Mam'zelle Nitouche* et le *Petit Faust*.

CHARLES LECOCQ (1832-1918) compose : *La Fille de Madame Angot* et *Le Petit Duc*.

EDMOND AUDRAN (1842-1901) connaît le succès avec *Le Grand Mogol* et *La Mascotte*.

ROBERT PLANQUETTE (1848-1903) écrit *Les Cloches de Corneville*.

LOUIS VARNEY (1844-1908) : *Les Mousquetaires au Couvent*.

ANDRÉ MESSAGER (Montluçon 1853 - Paris 1929) écrit des opérettes pleines de charme, d'élégance et de finesse : *Véronique, Passionnément, Monsieur Beaucaire, les P'tites Michu*.

HENRI CHRISTINÉ (1867-1941) avec *Phi-Phi* et MAURICE YVAIN (1891-1965) avec *Là-Haut* devaient donner à l'opérette d'entre-les-deux-guerres un éclat nouveau.

REYNALDO HAHN (1875-1947), élève de Massenet, compose avec charme et esprit *Ciboulette, Brummel, Malvina*.

L'Opérette viennoise, imprégnée du rythme de la valse, naît avec JOHANN STRAUSS (1804-1849) et son fils (1825-1899), qui écrit la célèbre *Chauve-Souris*.

FRANZ LEHAR (1870-1948) compose avec verve *La Veuve Joyeuse* et *Le Pays du Sourire*.

OSCAR STRAUS (1870-1954) triomphe avec *Rêve de Valse* et *Les Trois Valses* et EMMERICH KALMAN (1882-1953) avec *Princesse Czardas*.

RALPH BENATZKY (1884-1957) connaît une audience mondiale grâce à *L'Auberge du Cheval Blanc*.

L'Opérette américaine prend un essor considérable grâce à :

RUDOLF FRIML (1880-1972) : *Rose-Marie*.

IRVING BERLIN (1888) : *Annie du Far-West*.

COLE PORTER (1892-1964) : *Kiss me Kate*.

GEORGE GERSHWIN (1898-1937) : voir p. 158.

VINCENT YOUMANS (1898-1946) : *No No Nanette*.

FREDERICK LOEWE (1904) : *My Fair Lady*.

LEONARD BERNSTEIN (1918) : *West Side Story*.

LE JAZZ

I. ORIGINES - LA VOIX HUMAINE

Nous trouvons, aux sources du jazz, les chants profanes puis religieux des esclaves noirs du sud des Etats-Unis. Ces esclaves, amenés en grand nombre principalement d'Afrique, avaient apporté avec eux une tradition, une culture ancestrale dans laquelle le langage musical tenait une place prépondérante.

Leurs rythmes, leurs manières de chanter ou de murmurer leur peine, leurs pensées sur le mode de vie auquel ils sont contraints, se mêlent peu à peu aux mélodies et aux chants religieux américains. Cette interpénétration se produit d'abord dans les villes, puis beaucoup plus lentement dans les campagnes où les noirs conservent parfois leurs traditions africaines durant plusieurs générations.

Sur le plan sociologique, ces esclaves étaient totalement emmurés dans leur condition sans espoir. Leurs maîtres tiraient prestige et avantage de la valeur de leurs manifestations musicales qui constituaient l'unique possibilité d'évasion, d'illusion et de liberté à laquelle ils pouvaient avoir recours.

Il convient de noter ici que l'influence religieuse sur cette première forme musicale ne se développe que lentement, suivant l'évangélisation. Le Révérend S. Davis souligne la faible proportion de mille esclaves convertis et baptisés sur les cent vingt mille que possède l'Etat de Louisiane en 1750. Plus tard, la guerre de Sécession (1860-1865) par les déplacements qu'elle occasionne fait connaître à l'ensemble du pays le « Negro Spiritual », issu du « Revival » ou du « Camp Meeting » religieux et fait franchir au jazz une autre étape de son développement.

L'interpénétration des ascendances africaines et des mélodies américaines, d'inspiration européenne ou autre, s'effectua également dans le domaine des instruments. Les noirs, au fur et à mesure de la progression de leurs maigres moyens, remplacèrent les instruments rudimentaires par d'autres plus perfectionnés, tels que le cornet, la clarinette, le trombone. Simultanément, ils enrichirent leurs répertoires de morceaux dont l'exécution devenait possible grâce à ces instruments (polkas, marzurkas, valses, marches, pas redoublés). Parallèledent, ils introduisirent et fixèrent dans leurs formations des combinaisons instrumentales de source proprement africaine telles que la réunion de différents tambours pour former une « Batterie », ou le banjo que son origine place directement dans la famille des percussions. On raconte d'ailleurs qu'un certain Old Man Weldon, homme-orchestre se tenant toujours sur l'embarcadère du show boat à la Nouvelle Orléans, serait à l'origine de l'usage jumelé de la grosse-caisse et du tambour.

Différentes théories s'affrontent sur l'origine du mot « jazz ». La source la plus plausible paraît être le mot français « jaser » peu à peu déformé.

II. NOUVELLE ORLEANS - LES INSTRUMENTS

A partir de 1900 environ, le jazz entre dans sa période instrumentale. Le chant se place dans l'orchestre au même niveau que les autres instruments et n'est plus la forme d'expression unique comme il l'avait été jusque-là.

La musique tient une large place dans la vie sociale de la Nouvelle Orleans. Depuis les enterrements dont les rites terminaux donnent lieu à des concours musicaux enthousiastes, les fêtes, les pique-niques, jusqu'aux bars du quartier réservé de Storyville qui, par la quantité de ses établissements et de ses maisons de jeux, assure aux musiciens un travail régulier et lucratif. La musique de jazz se fixe peu à peu dans ces bars. Elle est devenue une musique nocturne dont les promoteurs sont, à cette époque, des musiciens comme A. PICOU, PAUL BARBARIN, JELLY-ROLL MORTON, LIL HARDIN, pianiste qui deviendra la femme de LOUIS ARMSTRONG, HONORÉ DUTREY, JOHNNY et BABY DODDS, KING OLIVER...

L'ORCHESTRE DE KING OLIVER A CHICAGO. — De gauche à droite : Honoré Dutrey (Trombone), Baby Dodds (Batterie), King Oliver (Trompette), Bill Johnson (Banjo), Johnny Dodds (Clarinette), Lil Hardin (Piano). Au premier plan, Louis Armstrong. ▶

DAGUERRE
Chicago

Cette grande époque de Storyville dure jusqu'en 1917. Cette année-là, le Ministère de la Marine, agissant sous la pression de différents groupements, fait fermer le « quartier » qui prenait de plus en plus d'importance. Les musiciens se trouvent du jour au lendemain sans travail. Ils sont obligés de quitter leur ville et de s'expatrier dans un pays, qui, en principe, leur est hostile. Dans une séquence de son film « New Orleans » (1947), A. Lubin a d'ailleurs bien montré leur désarroi et leur tristesse.

Ils trouvent alors des emplois sur les bateaux qui remontent et descendent régulièrement le Mississipi. A force d'emprunter ces fameux « show boats », les musiciens finissent par se fixer dans les villes qu'ils rencontrent sur leur route, notamment Memphis, puis Chicago.

Ainsi, après une première maturation de ses ascendances africaines à la Nouvelle Orleans, une période de transition itinérante sur les bateaux du Mississipi, le jazz se fixe à Chicago. Il entre alors dans une nouvelle phase importante de son évolution.

III. CHICAGO, NEW YORK - PREMIERS STYLES

1920. La prohibition règne sur les Etats-Unis. A Chicago, comme partout, la contrebande de l'alcool bat son plein. Des bars discrets deviennent le centre d'une vie nocturne finalement bruyante et souvent crépitante... C'est dans ces "clandestins", au fur et à mesure de leurs arrivées isolées, que se regroupent les musiciens de la Nouvelle Orleans. Ils y trouvent de nouveau des contrats réguliers pour faire danser et distraire la jeunesse et la haute société de Chicago.

Parallèlement à l'œuvre qu'accomplissent des musiciens comme L. ARMSTRONG, les frères DODDS, JELLY ROLL MORTON, KEPPARD, JIMMY NOONE, dont nous avons déjà rencontré les noms en vedette à la Nouvelle Orleans, un autre courant se développe. Il s'agit cette fois de musiciens blancs, dont le trompettiste BIX BEIDERBECKE est le plus représentatif, et qui auraient créé le véritable style « Chicago ».

Des polémiques ardentes interviennent sur la valeur des « Chicagoans », l'influence des musiciens noirs sur eux, ou vice versa. En fait, tous les musiciens de Chicago se connaissaient, se réunissaient à peu près quotidiennement pour des « Jam Sessions » nocturnes. Le jazz est une progression permanente qui s'enrichit de tous les contacts humains et esthétiques. Les enregistrements de cette époque, les premiers du jazz, attestent des difficultés de recherche stylistique que rencontrent les musiciens. De cette période complexe de maturation et de synthèse timide, on peut donc retenir qu'un

certain nombre de musiciens blancs ont plus ou moins bien assimilé un patrimoine et une expérience noire qui se cherche et qui va nous amener maintenant à New York.

En effet, depuis 1930, le centre du jazz s'était peu à peu déplacé vers Harlem, le quartier noir de New York. Des pianistes comme FATS WALLER s'y faisaient entendre ainsi que d'autres petites formations. De grands orchestres comme ceux de FLETCHER HENDERSON, de DUKE ELLINGTON, COUNT BASIE commencent à apparaître et font les beaux soirs de la danse new-yorkaise, car on dansait en présence d'Ellington, ce qui relèverait maintenant du sacrilège. A part quelques concerts isolés dans de grands cinémas, le premier concert de DUKE à Carnegie Hall ne se donnera qu'en 1943. Nous regrettons de ne pouvoir rendre ici un hommage plus important au musicien qui, par ses talents d'assimilation et de création, se place toujours depuis cette période à la pointe du jazz. C'est à cette époque que l'orchestre du clarinettiste blanc BENNY GOODMAN est lancé à grand renfort de publicité et à l'aide d'un mot à la mode à l'époque et sur lequel un contresens s'établit : le swing. Nous ne pouvons étudier ici en détail les problèmes que pose le swing; contentons-nous de retenir que cette expression cherche à couvrir la musique de la période s'étendant entre 1935 et 1945.

IV. LE JAZZ MODERNE

Jusqu'ici, tout s'était passé très classiquement dans le jazz. En 1945 s'ouvre une période de révolution, s'il est possible d'employer ce terme à propos de l'art, qui est toujours « Révolution » en soi.

La période « Moderne » du jazz s'ouvre au Minton's Play House. Elle se caractérise par la complication des harmonies et des arrangements de types classiques. De nombreux musiciens se trouvaient à New York et beaucoup d'entre eux se déplaçaient de club en club dans l'espoir de jouer un morceau (ce que l'on appelle en français « faire un bœuf » avec les musiciens que l'on connaît ou que l'on ne connaît pas d'un établissement dans lequel on n'est pas soi-même employé). On raconte qu'il y avait la queue devant la contrebasse du Minton's et que pour décourager et dérouter ces musiciens qui venaient les troubler, les meilleurs de l'endroit, dont le pianiste THELONIOUS MONK, le trompettiste DIZZIE GILLESPIE, le saxophoniste CHARLIE PARKER (1920-1955), le guitariste CHARLIE CHRISTIAN (1916-1942) entreprirent d'inverser leurs arrangements, de les travailler, de les rendre difficiles. Ils se prirent à ce jeu qui les intéressa de plus en plus. Le « Jazz Moderne » prenait naissance.

Comme la période classique, la période moderne se divise en écoles. Le "be bop" a pour principaux représentants DIZZIE GILLESPIE, inventeur d'une trompette coudée à pavillon vertical, et le saxophoniste CHARLIE PARKER, surnommé le « Bird », mort prématurément, mais qui a exercé et exerce toujours une grande influence sur tous les saxophonistes modernes.

Dérivé du be bop, le "cool jazz" se développe à partir de 1949 avec comme principal chef de file le trompettiste Miles DAVIS. Les caractéristiques importantes du cool sont un certain détachement musical, un développement du contre-temps, des recherches qui vont mener les musiciens cool depuis les constructions les plus classiques (M. Davis « Sketches of Spain ») jusqu'à des conceptions assez proches de celles de l'avant-garde actuelle.

Le saxophoniste ténor LESTER YOUNG (1909-1959) occupe une place particulière. Le « Président », autant par sa vie que par ses conceptions musicales, est l'une des figures les plus isolées et les plus tragiques du jazz. Faisant partie de l'école bop par son entourage et son milieu professionnel, il s'en détache en préfigurant avant l'heure le *cool*. Pour cela, il abandonne le vibrato, organise et ordonne ses idées mélodiques et harmoniques avant de les offrir à son public avec délicatesse et émotion.

Le jazz ne fut pas introduit en Europe sous sa véritable forme avant 1945. Les festivals américains ou européens comme ceux de Newport, Antibes, Comblain-la-Tour nous tiennent au courant de ses mouvements perpétuels. JOHN COLTRANE, CHARLIE MINGUS, ORNETTE COLEMAN, ERIC DOLPHY — malheureusement disparu en pleine expression — ou le *Free Jazz* prouvent que les créations du jazz sont nées et naîtront toujours dans la fièvre, avec un maximum d'ouverture d'esprit, de spontanéité et d'émotion de la part de ceux qui possèdent le courage d'assumer la responsabilité de ce qu'ils aiment.

◀ *ASPECT FUTURISTE DU JAZZ. — L'orchestre du pianiste et compositeur Georges Russel.*

NOUVELLES TECHNIQUES MUSICALES

I. LA MUSIQUE ATONALE

La notion de tonalité a été totalement bouleversée au début du siècle. Le chromatisme de *Tristan et Isolde* a été le point de départ de l'évolution qui a conduit à l'abandon des lois tonales traditionnelles au bénéfice de l'« *atonalité* ». Les douze sons de la gamme chromatique, groupés dans un certain ordre, forment la « *série dodécaphonique* », chacun de ces douze sons gardant son autonomie; la série ainsi constituée est utilisée selon des règles strictes.

EN AUTRICHE

Le Viennois Arnold Schönberg consacre, dès 1908, la faillite de la tonalité classique, mais c'est à un autre Viennois, Josef Hauer (1883-1959), que nous devons l'essentiel des lois qui régissent la musique dodécaphonique (1920).

Arnold Schönberg (Vienne 1874 - Los Angeles 1951), théoricien et chef d'orchestre, est successivement professeur à Vienne, puis à Berlin, et enfin aux Etats-Unis; il se fixera définitivement à Los Angeles en 1933. Si on trouve dans ses premières œuvres l'influence romantique de Wagner, il s'en dégage bientôt et, dès 1912, écrit selon la technique sérielle le célèbre *Pierrot Lunaire*, pour voix et cinq instruments solistes. Il compose avec une fécondité extraordinaire des *mélodies*, des *chœurs*, un oratorio, *Gurrelieder*, de la *musique de chambre*, dont la *Symphonie de chambre* pour quinze instruments solistes, des *pièces* pour piano. Il écrit pour orchestre *Cinq Pièces* et des

Variations. Il compose des œuvres lyriques telles : *Erwartung* (l'Attente), *Die Glückliche Hand* (la Main heureuse), *Moïse et Aaron*, opéra resté inachevé.

Son génie lui permet d'établir la transition entre les tonalités traditionnelles (majeure et mineure) et la série de douze sons. En dehors des larges formations symphoniques, il compose aussi pour des orchestres réduits, formés de solistes. Il eut de nombreux élèves, parmi lesquels Anton von Webern et Alban Berg.

Anton von Webern (Vienne 1883 - Mittersill 1945), disciple de Schönberg et aussi de Berg, compose dans le style dodécaphonique de la *musique de chambre*, des *mélodies* et des *Pièces pour orchestre*.

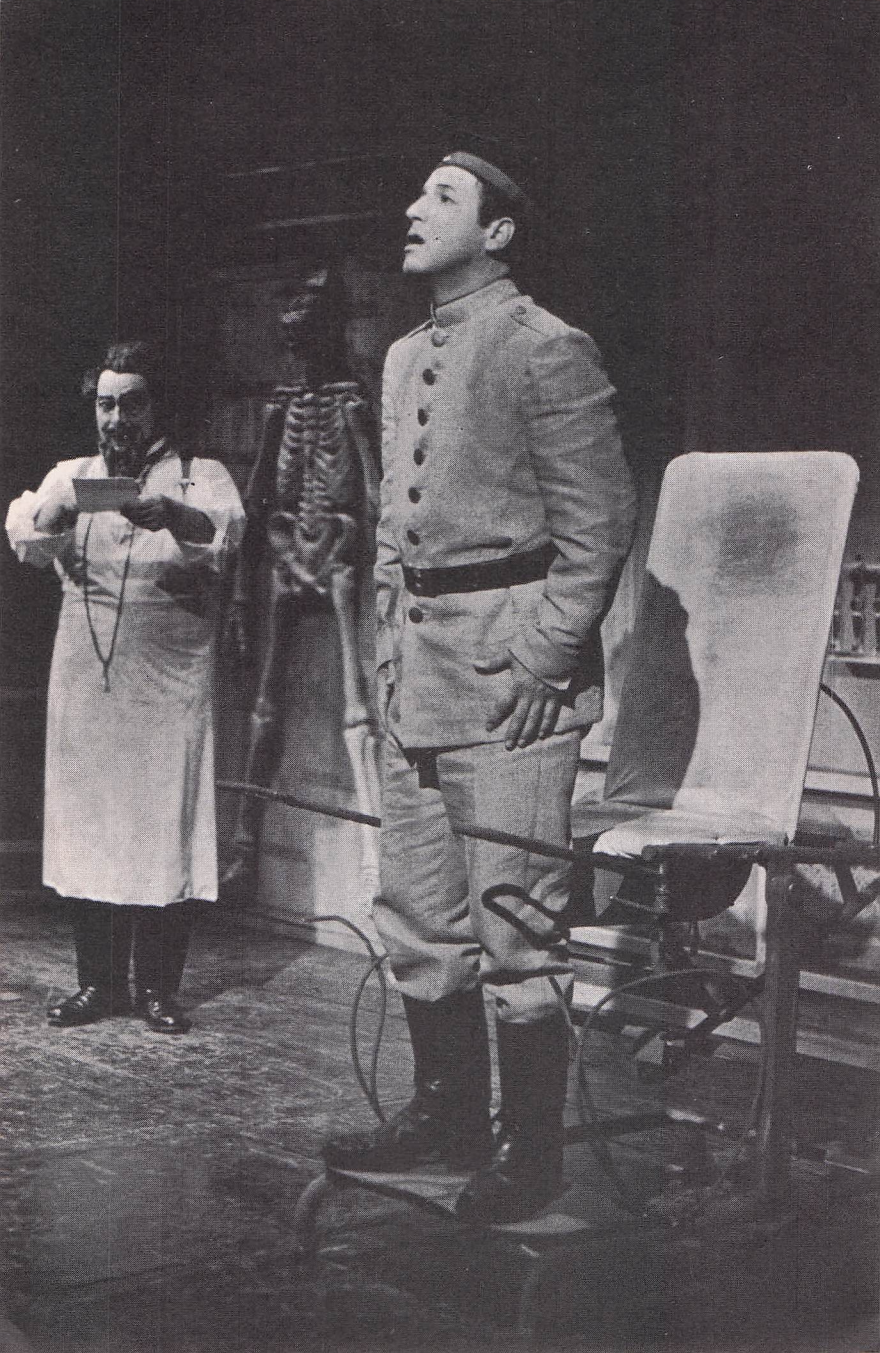
Alban Berg (Vienne : 1885-1935) est élève de Schönberg. Il abandonne très vite les fonctions tonales classiques pour adopter la technique de la musique de douze sons. Son œuvre instrumentale au style incisif multiplie les solistes, limitant à l'orchestre le nombre d'instruments. Il compose de la *musique de chambre*, *Trois pièces d'orchestre*, un *concerto de chambre*, un *concerto pour violon « à la mémoire d'un ange »*, des *mélodies*. Ses œuvres dramatiques sont d'une grande puissance d'expression, les opéras *Wozzeck* et *Lulu* apportent un total renouvellement de la forme. Il est un des compositeurs les plus représentatifs de l'école viennoise atonale.

EN ALLEMAGNE

Wolfgang Fortner (1907) professe successivement à Heidelberg puis à Fribourg-en-Brisgau ; influencé tout d'abord par Hindemith, il compose selon la technique sérielle dès 1945. La recherche de nouvelles structures sonores le conduit à des œuvres de plus en plus raffinées ; il écrit de la *musique symphonique*, des *concertos*, de la *musique de chambre ;* pour le théâtre, un ballet, *La Rose blanche ;* des opéras, dont *Noces de Sang*, d'après l'œuvre de Garcia-Lorca.

Giselher Klebe (1925) compose de la *musique de chambre*, des *symphonies ;* pour le théâtre, des opéras, dont *Les Brigands*, d'après Schiller et l'*Assassinat de César*, d'après Shakespeare, dans lesquels il mêle la voix humaine et les instruments traditionnels à des musiques électroniques.

Hans Werner Henze (1926) est très éclectique ; après quelques œuvres influencées par Stravinsky et Hindemith, il se tourne vers la doctrine dodécaphoniste et obtient une grande finesse dans le coloris instrumental. Il compose de la *musique de chambre*, des *concertos*, des *mélodies ;* pour la scène, des *opéras*, dont *Le Prince de Hombourg*, et un ballet, *Ondine*.



KARL-HEINZ STOCKHAUSEN (1928) est tout d'abord l'élève de O. Messiaen. Il compose pour orchestre de chambre des œuvres dans lesquelles il mêle des éléments de musique concrète, cherchant par l'amalgame de nouveaux timbres à créer de « nouvelles formes variables ».

L'école dodécaphonique, née à Vienne avec Schönberg, se propage dans les pays latins au lendemain de la seconde guerre mondiale (1945).

EN ITALIE

LUIGI DALLAPICCOLA (1904). Chez lui, la série « humanisée » procède directement des modes anciens. Il crée un art expressif et réfléchi, composant de la *musique instrumentale* et des opéras : *Vol de Nuit*, d'après Saint-Exupéry et *Le Prisonnier*.

LUIGI NONO (1924), préoccupé par la couleur sonore, il compose de la *musique instrumentale*, des *mélodies;* pour la scène, un ballet, *Le Manteau rouge*.

EN FRANCE

MAURICE LE ROUX (1923) écrit le *Cercle des Métamorphoses* pour orchestre, de savoureuses partitions pour films; un ballet, *Le Petit Prince*, d'après Saint-Exupéry.

PIERRE BOULEZ (1925) compte parmi les plus représentatifs des compositeurs de musique sérielle; c'est un chercheur qui établit une union étroite entre le dodécaphonisme de Schönberg et les recherches rythmiques de Stravinsky et de Messiaen. Il compose des pièces pour piano, dont *Structures*, pour deux pianos, de la *musique de chambre*, des *études* de musique concrète, de la *musique symphonique : Le Marteau sans maître*, pour voix et six instruments, *Le Soleil des eaux*, pour voix et orchestre.

◀ *WOZZECK. — Opéra d'Alban Berg (1925). C'est la première grande partition lyrique composée suivant les règles de la musique dite « sérielle ». Cette originalité, alliée à ses vertus propres, fait de ce chef-d'œuvre l'un des plus marquants de l'histoire de la musique. L'action se déroule en Europe Centrale, dans une ville de l'Empire Austro-Hongrois, à la fin du XIX^e siècle. Wozzeck est un pauvre soldat, rustre, naïf et bon, qui aime tendrement sa maîtresse, Marie, et leur enfant illégitime. Mais il se heurte à la méchanceté et à l'incompréhension d'un monde trop dur pour lui, qu'incarnent tour à tour le Capitaine, le Docteur (scène ci-contre) et le Tambour-major. Ce dernier séduit Marie et chacun dans l'entourage de Wozzeck apporte beaucoup d'empressement à ne rien lui laisser ignorer de son infortune. Rendu fou, Wozzeck tue Marie et meurt noyé dans un étang. Représentation à l'Opéra de Bâle.*

Comme la musique classique, la musique atonale utilise pour matériau de base la voix humaine et les timbres des instruments existants. Les musiques que nous abordons maintenant bénéficient du développement de la technique électro-acoustique qui permet de créer de nouveaux sons.

II. LA MUSIQUE CONCRETE

Les premières recherches sont effectuées en 1948 dans le studio de la R.T.F. par PIERRE SCHAEFFER (1910), auquel se joint PIERRE HENRY (1927), un an plus tard.

P. SCHAEFFER. — Le créateur de la « musique concrète » au pupitre du Phonogène, appareil permettant de transformer un bruit naturel en plusieurs sons différents.

Des sons de provenances diverses (voix humaine, lutherie occidentale et extra-européenne, bruits de la nature et de l'environnement) sont enregistrés sur bande magnétique, puis transformés par manipulation ou à l'aide d'appareils électro-acoustiques. Ils sont ensuite classés selon un code établi dans une sonothèque où le compositeur trouve les éléments nécessaires à l'élaboration de son œuvre.

Œuvres. — P. SCHAEFFER : *Concert de bruits, Etude aux allures, aux sons animés et aux objets.* — P. HENRY : *Le Microphone bien tempéré.* — P. SCHAEFFER et P. HENRY : *Bidule en ut, Symphonie pour un homme seul, Orphée 53.* — PHILIPPE ARTHUYS (1928) : *Le crabe qui jouait avec la mer.* — MICHEL PHILIPPOT (1925) : *Etude I.*

Ouvrages théoriques. — P. SCHAEFFER : *Traité des objets musicaux, Solfège de l'objet sonore.*

III. LA MUSIQUE ELECTRONIQUE

En 1953, dans le studio de la radio de Cologne, STOCKHAUSEN, abandonnant les sons élaborés selon les méthodes de la musique concrète, en obtient de nouveaux directement issus de générateurs (appareils existants ou spécialement construits) qu'il transforme : *Etudes I et II.*

IV. LA MUSIQUE ELECTRO-ACOUSTIQUE

En 1956, pour la première fois, STOCKHAUSEN utilise simultanément les procédés des musiques concrète et électronique dans *Gesang der Jünglinge,* ouvrant la voie à l'exploration de nouvelles possibilités. A ces procédés, certains compositeurs mêlent parfois des instruments de l'orchestre.

Œuvres. — Allemagne, STOCKHAUSEN : *Mixtur, Mikrophonie I et II;* MAURICIO KAGEL (1931) : *Transicion I.* — Etats-Unis, MILTON BABBITT (1916) : *Philomel.* — France, YANNIS XENAKIS (1922) : *Bohor*; IVO MALEC (1925) : *Lumina*; BERNARD PARMEGIANI (1927) : *Violostries*; LUC FERRARI (1929) : *Tautologos I et II*; FRANÇOIS BAYLE (1932) : *Vapeur*; GUY REIBEL (1936) : *Variations en étoile.* — Italie, BRUNO MADERNA (1920) : *Notturno*; LUCIANO BERIO (1925) : *Laborintus II*; HENRY POUSSEUR (1929) : *Scambi.* — Japon, TORU TAKEMITSU : *Ciel, Cheval, Mort.* — Pologne, WLODIMIERZ KOTONSKI (1925) : *Microstructures*; KRZYSTOF PENDERECKI (1933) : *Psaume.*

LA MUSIQUE DANS LES CIVILISATIONS ORIENTALES

Elle présente un caractère incantatoire quand elle accompagne la célébration du culte ; elle est d'allure populaire quand on l'associe aux manifestations de la vie.

I. LA MUSIQUE CHINOISE

Elle remonte à la plus haute antiquité. La tradition en attribue l'invention à Fou-hi (4380 av. J.-C.), qui aurait introduit en Chine le luth et la lyre.

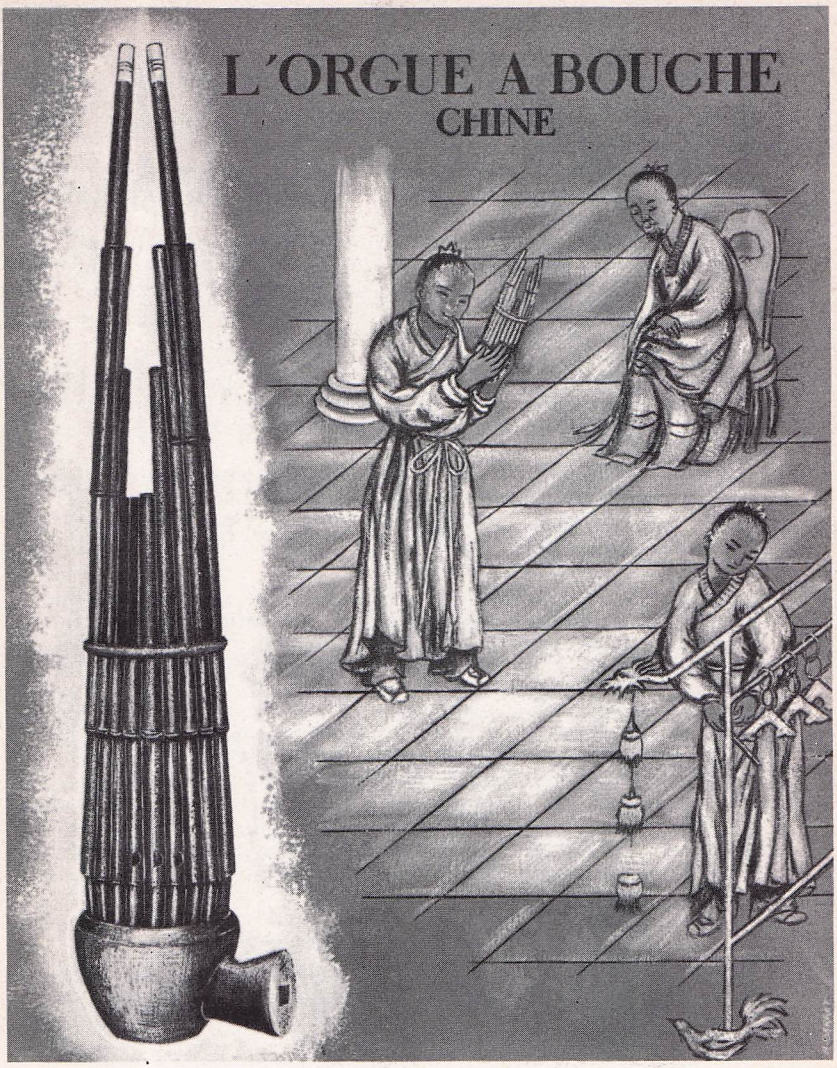
Avec la doctrine de Confucius (551-479 av. J.-C.), la musique prend un essor considérable. La dynastie des Han, favorable aux lettres et aux arts, en permet le développement ; elle reste institution d'état et, si les empereurs ne composent plus de musique, celle-ci reste sous leur tutelle jusqu'en 1912 (chute de l'Empire).

Le système musical est basé sur cinq modes qui donneront naissance à toute la musique d'Extrême-Orient.

On emploie la gamme de cinq sons : *ré-mi-sol-la-do*. Ces cinq sons combinés avec les degrés chromatiques (les *douze lius*) donneront naissance à soixante gammes différentes...

La notation très primitive consiste en de petits caractères tracés par colonnes verticales descendantes, de droite à gauche, selon le sens de l'écriture chinoise.

Les instruments de musique sont, encore aujourd'hui, ceux de la haute antiquité ; ils présentent donc un intérêt historique.



Le « CHENG » ou ORGUE A BOUCHE, est un instrument à vent. Inventé en Chine il y a plus de quatre mille ans, il est utilisé ensuite dans la plupart des pays extrême-orientaux. Sous sa forme courante, il se compose d'un réservoir d'air en forme de calebasse muni d'une embouchure recevant le souffle du musicien. Sur le pourtour du réservoir s'enfoncent dix-sept tuyaux de bambou. Treize portent à leur base une anche de métal; ils émettent un son lorsqu'on bouche le trou ouvert dans leur paroi, près du réservoir. Les quatre autres sont muets. Utilisé seul ou en groupe, l'orgue à bouche est un des instruments les plus typiques de l'Extrême-Orient.

Ils sont groupés traditionnellement en huit catégories, selon la matière dont ils sont formés : métal, pierre, soie, bois, bambou, calebasse, terre, cuir. Nous adopterons cependant le classement occidental :

Les instruments à cordes ont un caractère mélodique : le *k'in :* luth à sept cordes; le *p'i-p'a :* en bois; le *lou-kin :* violon à la sonorité très aiguë.

Les instruments à vent sont souvent en bambou tels le *tch'é;* le *ti;* le *siao;* ce sont trois flûtes; le *cheng* ou orgue à bouche est composé de petits tuyaux de bambou munis d'anches et plantés dans une sorte de bol fait d'une calebasse ou en bois; le *ko-nan* et le *so-na* sont des hautbois.

Les instruments à percussion sont très nombreux; faits de bronze, de jade ou de bois, leur rôle est prépondérant dans la musique rituelle et l'art populaire. Le *pa-tchong* est une cloche en bronze; les *lo* et les *po* sont l'équivalent des gongs et des cymbales.

La poésie chantée est l'art musical traditionnel; chant, poésie et danse sont l'expression spontanée de l'art puissant et expressif de la Chine. La musique toujours homophone est accompagnée d'instruments, mais c'est dans le théâtre que l'art musical se développera le plus.

Le théâtre : son origine est religieuse; créé tout d'abord en l'honneur des divinités, il deviendra par la suite un divertissement de cour; on peut distinguer deux écoles : l'école du Nord dans laquelle la musique a un caractère héroïque; le texte est simple, de caractère populaire. L'école du Sud, plus raffinée; la musique a un caractère lyrique, le vocabulaire est savant et recherché. Dans ce théâtre, il n'y a pas de distinction de genres, comédie et tragédie se mêlent dans des pièces fort longues où il n'y a ni décors, ni division de tableaux. La mise en scène est dans l'imagination des spectateurs.

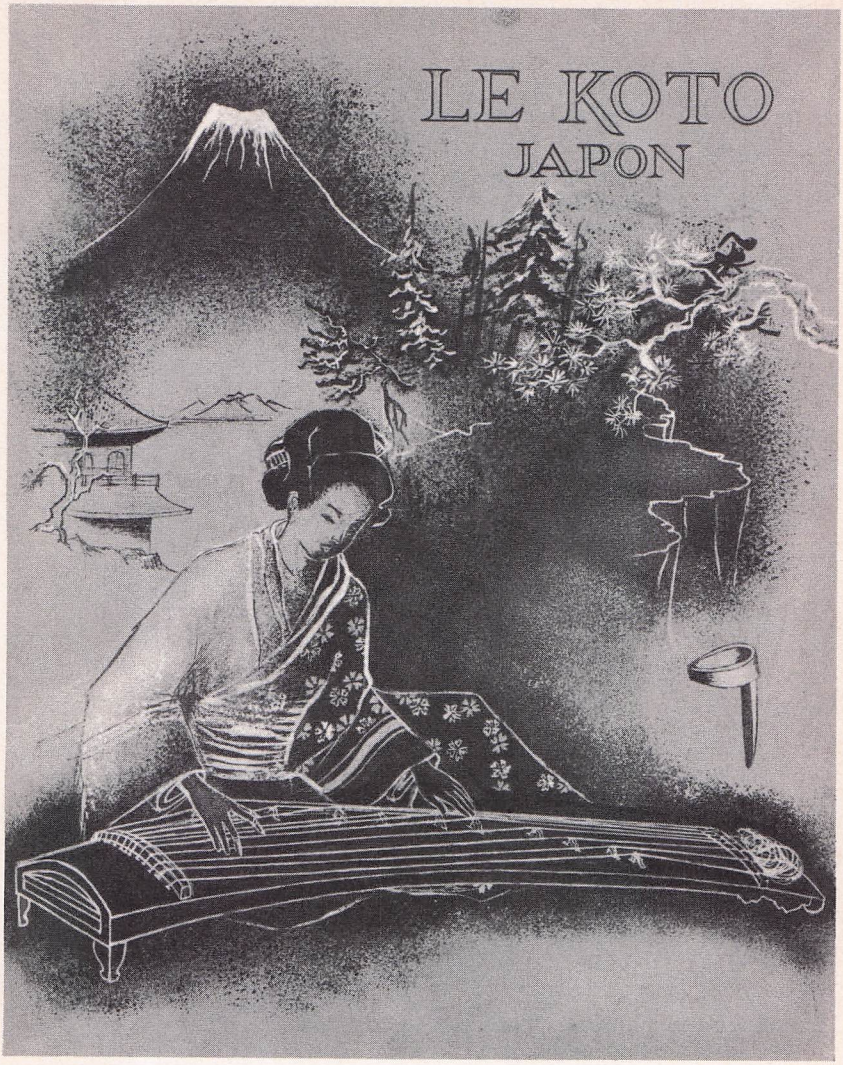
Le Théâtre de Pékin représente de nos jours la continuité du théâtre en Chine; spectacle exceptionnel unissant poésie et musique instrumentale, chant et danse, pantomime et orchestre, il a un renom extraordinaire.

II. LA MUSIQUE JAPONAISE

Elle unit profondément la poésie à la musique et au mime.

Les instruments très variés viennent pour la plupart de Corée et de Chine, le plus connu et le plus riche est le *Koto,* cithare au timbre ample et riche qui s'associe à la voix; le *Biwa,* luth primitif, fut vite détrôné par le *Shamisen,* guitare à trois cordes.

Les instruments à vent sont très appréciés : le *Shakuhachi,* flûte droite, et les flûtes traversières. Les instruments à percussion rythment les danses.



Le KOTO est un instrument à cordes pincées d'origine chinoise, introduit au Japon au début du VII^e siècle. Mis au point par les Japonais eux-mêmes, l'instrument classique se compose d'une longue caisse de résonance sur laquelle sont tendues treize cordes de soie cirée. Ces cordes passent sur des chevalets mobiles de bois ou d'ivoire. Le koto peut se jouer en pinçant directement les cordes avec les doigts de la main droite, mais le plus souvent on utilise des onglets d'ivoire (ou de matière plastique...) qui s'adaptent aux trois premiers doigts du musicien. Utilisé en soliste, ainsi que pour accompagner le chant ou la danse, le koto a été l'instrument national du Japon jusqu'à la première guerre mondiale.

Les Modes, au nombre de trois, sont composés de cinq sons et échelonnent des intervalles inégaux. Ces modes de caractère mélancolique perpétuent une tradition rigoureusement conservée.

Deux courants se partagent la musique japonaise : la musique religieuse, la musique profane.

La musique religieuse et légendaire prend toute son importance avec le *No,* qui, forme primitive du drame japonais, constitue le lien entre la danse rituelle et le théâtre; il est le plus souvent inspiré de légendes; les acteurs masqués, somptueusement vêtus, évoluent sur une lente chorégraphie, soulignant le texte par des gestes symboliques.

La musique profane de caractère populaire est composée des *Ko-uta,* courts poèmes que font entendre les geishas en s'accompagnant du shamisen.

La musique profane de caractère savant comprend les *Naga-uta,* longs poèmes, dans lesquels la voix est bien soutenue par les instruments nobles : koto et shakuhachi. Ces poèmes sont l'expression même de l'art musical japonais, dont le charme mélancolique déroute parfois les oreilles européennes.

L'art japonais, issu de l'art chinois plusieurs fois millénaire, s'en est dégagé totalement, renouvelant par des moyens originaux l'art de l'Extrême-Orient.

III. LA MUSIQUE INDIENNE

Elle apparaît comme un art essentiellement divin. Les musiciens de l'Inde connaissent la valeur magique des sons, et les *Ragas* (échelles sonores) sont attachés à des éléments déterminés qui leur sont propres, notamment le moment de la journée où on les utilise.

Les origines de la musique indienne se perdent dans la préhistoire. La légende attribue au dieu Shiva le pouvoir de créer et d'enseigner la musique (6.000 ans avant J.-C.).

L'art indien, extrêmement raffiné et complexe, est établi sur quatre systèmes, dont les plus importants sont le système de Shiva, fondé sur la technique vocale qui comprend dix modes de cinq sons, et le système de Bharata, qui présente une théorie apparentée à celle de la musique grecque.

Il y a trois gammes principales composées de sept notes ascendantes : la gamme primaire, ou *Sa-grama,* s'apparente au mode phrygien des Grecs (mode de ré). La gamme complémentaire, ou *Ma-apama,* s'apparente au mode hypophrygien des Grecs (mode de sol). La gamme céleste, ou *Ga-grama,* est réservée aux Dieux, elle n'a donc pas d'utilisation pratique.

Chacune des deux premières gammes donne naissance à de multiples combinaisons.

Le rythme est l'élément essentiel de la musique indienne; le cycle complet compose le *tala*. Il peut revêtir une forme simple 2/8, double 4/8, quadruple 8/8. Chaque tala peut être de cinq espèces : binaire, ternaire, quaternaire, senaire, mixte.

A l'intérieur de chaque temps, des subdivisions, des contretemps, des battements placés légèrement avant ou après le temps permettent des arabesques rythmiques d'une extrême subtilité.

Les instruments sont divisés en quatre catégories : instruments à cordes : *luth, violon;* instruments à vent : *flûtes, hautbois;* instruments à peau tendue : *tambours,* de différentes dimensions, les plus grands étant réservés à la musique populaire; instruments à percussion très nombreux, dont le nombre et la variété permettent tous les raffinements rythmiques : *cymbales, gongs, clochettes.*

La musique de l'Inde, constamment recréée par les musiciens improvisateurs, conserve une vitalité étonnante. La continuité mélodique de cette musique est remarquable car, malgré les changements qui se sont produits dans l'histoire de l'Inde, la musique n'a pas subi de modifications dans ses principes.

Durant les siècles de formation de la musique indienne et de la musique grecque, un contact vivant s'établit; cependant, si la musique en Europe s'est totalement transformée depuis l'Antiquité grecque, on trouve conservés en Inde bien des traits qui ont disparu en Occident.

IV. LA MUSIQUE ARABE

L'évolution de cette musique est étroitement liée à l'histoire de l'Islam.

Dès la période primitive, l'art musical est extrêmement fruste; c'est une cantilène établie sur les accents du langage parlé et dont la mélodie très réduite ne dépasse pas la tierce; à l'intérieur de cet intervalle on distingue six sons différents; il semble donc que, dès les plus lointaines origines, les Arabes aient pratiqué le *quart de ton.*

Vers l'an 700 de notre ère, la musique prend un grand développement; les Arabes rejoignent le courant culturel qui, parti de l'Inde 2.000 ans avant notre ère, a pénétré en Asie Mineure et en Grèce.

Dans les pays conquis, les éléments arabes s'adaptent à une musique régionale; il en résulte une grande diversité : musique arabo-mauresque, berbère, turque, persane, arabo-andalouse. La mélodie s'amplifie, sans perdre ses intervalles de quart de

ton; le style devient élégant et raffiné et, dès le dixième siècle, l'art arabe rayonne en Andalousie, à Cordoue et à Grenade. L'école de Bagdad prend des aspects différents selon qu'elle applique ses principes aux traditions turques ou syriennes.

Les instruments sont empruntés à ces civilisations, les cordes et les percussions se multiplient. L'art arabe est composé essentiellement de mélopées accompagnées par ces instruments. Ces psalmodies expressives sont un compromis entre les tendances aryenne et sémitique, présentant ainsi une adaptation de la pensée occidentale à la sensibilité orientale. La musique arabe constitue alors une transition entre l'Antiquité grecque et l'époque romane du Moyen Age.

Cette brève étude de l'art extra-occidental nous permet d'entrevoir les origines extrêmement lointaines de notre civilisation gréco-latine. Grâce au respect que les Orientaux portent à leur tradition, nous pouvons connaître les mélodies, les modes et les rythmes apparus bien avant notre ère.

La VINA en usage dans le sud de l'Inde possède une caisse de résonance de bois très dur et un second résonateur fait d'une calebasse séchée. Montée de sept cordes métalliques, elle permet de faire entendre une ligne mélodique et son accompagnement. C'est un des instruments les plus appréciés de ce pays.

LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE

LES INSTRUMENTS A CORDES

1. LE VIOLON. — *C'est le plus aigu des instruments à archet. Créé en Italie vers 1550, le violon mesure environ 59 cm et comprend plus de soixante-dix pièces façonnées à la main dans des bois de différentes essences, puis assemblées par collage. Le violon est muni de quatre cordes (sol, ré, la, mi) que l'instrumentiste fait vibrer à l'aide d'un* archet *et qu'il accorde en agissant sur les* chevilles.

2. L'ALTO. — *Presque aussi ancien que le violon, identique de conception, de forme et de matière, l'alto est plus long (68 cm), plus large et possède un registre plus grave.*

3. LE VIOLONCELLE. — *C'est la basse de la famille des violons, dont il diffère tant par les dimensions (130 cm) que par les proportions de sa caisse. Sa mise au point définitive date du XVII^e siècle.*

4. LA CONTREBASSE. — *Apparue au XVI^e siècle, c'est le plus grave et le plus volumineux des instruments à archet (185 cm de hauteur). Quatre cordes, parfois cinq, l'équipent. Elle exige un archet solide, donc très court, dont le maniement requiert des mouvements plus fréquents que pour les autres instruments de la même famille.*

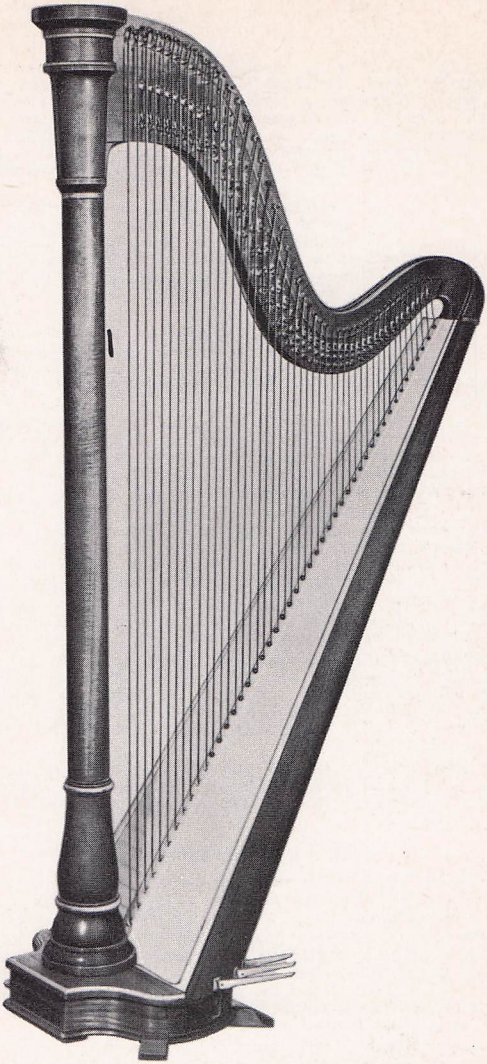
LES INSTRUMENTS A VENT

Ont pour caractère commun l'émission du son par une colonne d'air vibrante, produite soit par le souffle humain, soit par un moyen mécanique.

I. LES BOIS (p. 188)

De nos jours, la caractéristique essentielle de cette famille n'est plus la matière de ses instruments (flûte et saxophone sont en métal) mais le fait qu'à leur origine, tous, sauf le saxophone, ont été construits en bois.

LES CORDES
1
2
3
4



La HARPE remonte à la plus haute Antiquité. C'est un instrument triangulaire monté de cordes de boyau que l'interprète pince avec les quatre premiers doigts de chaque main. La harpe moderne voit le jour dès 1811, grâce au mécanisme inventé par Sébastien Erard. Sept pédales placées dans son socle actionnent des « fourchettes » situées près de l'extrémité supérieure des cordes. En pivotant, ces fourchettes bloquent les cordes et raccourcissent leur longueur vibrante; le son peut être ainsi haussé d'un demi ton ou d'un ton entier. Cette harpe « à double mouvement » est encore utilisée de nos jours; montée de quarante-six cordes, elle couvre une étendue de six octaves et demie.

1. LA FLUTE. — *La flûte moderne, ou « flûte traversière », est un tube cylindrique de métal, d'environ 70 cm de longueur, percé d'une embouchure latérale contre laquelle se brise le souffle de l'instrumentiste afin de mettre en vibration la colonne d'air intérieure. On fait varier la hauteur du son obtenu en ouvrant et fermant des trous pratiqués dans la paroi du tube, à l'aide de couvercles mobiles appelés « clés ». L'instrument, qui remonte à la fin du Moyen Age, a acquis ses perfectionnements essentiels vers 1830.*

2. LE HAUTBOIS. — *C'est un tube en bois de 60 cm de longueur, de perce conique. A son extrémité la plus étroite s'adapte une « anche double », faite de deux lamelles de roseau qui battent sous l'action du souffle de l'instrumentiste. Ces vibrations se transmettent à l'air contenu dans le tube. Comme pour la flûte, un système de clés permet de faire varier la longueur de la colonne d'air vibrante, en vue de la note à obtenir. Les premiers hautbois apparaissent au XVII^e siècle.*

3. LA CLARINETTE BASSE. — *C'est une clarinette sonnant à l'octave grave, grâce à sa longueur (92 cm). Elle est munie d'un pavillon métallique recourbé et d'une extrémité supérieure en col de cygne. Réclamée par les compositeurs de l'époque classique, elle est finalement mise au point en 1839 par le Belge Adolphe Sax.*

4. LA CLARINETTE. — *Inventée à la fin du XVII^e siècle par l'Allemand Denner, c'est un tube en ébène de 68 cm de longueur. Sa perce est cylindrique; elle est munie de clés. L'embouchure de la clarinette, appelée « bec », reçoit une anche simple, formée d'une lamelle de roseau.*

5. LE SAXOPHONE BARYTON. — *Le saxophone a été conçu vers 1840 par Adolphe Sax, d'où son nom. Il y en a sept variétés. Nous avons représenté ici le saxophone baryton. C'est un instrument en cuivre, de forme conique, dont l'extrémité inférieure s'évase pour former un pavillon. Son embouchure, en forme de bec comme celle de la clarinette, doit être munie d'une anche simple. Des clés permettent d'obtenir les différentes hauteurs de son.*

6. LE SAXOPHONE SOPRANO. — *C'est l'instrument le plus aigu de la famille des saxophones et le seul à posséder une forme droite. Sa hauteur est de 70 cm. Son bec est également muni d'une anche simple.*

7. LE BASSON. — *C'est un instrument en bois de 125 cm de longueur. Son tuyau de 260 cm, muni de clés, est, en effet, divisé en deux parties inégales parallèles réunies par une « culasse ». On adapte en haut de la partie la plus courte un petit tube de cuivre, le « bocal », muni d'une anche double. Utilisé depuis le XVII^e siècle, c'est l'instrument le plus grave de la famille des bois.*

LE COR ANGLAIS. — *(Non représenté ici.) C'est un hautbois plus long (104 cm), au pavillon renflé en forme de bulbe; son anche double s'adapte à un tube légèrement recourbé, introduit dans l'embouchure.*

II. LES CUIVRES (p. 189)

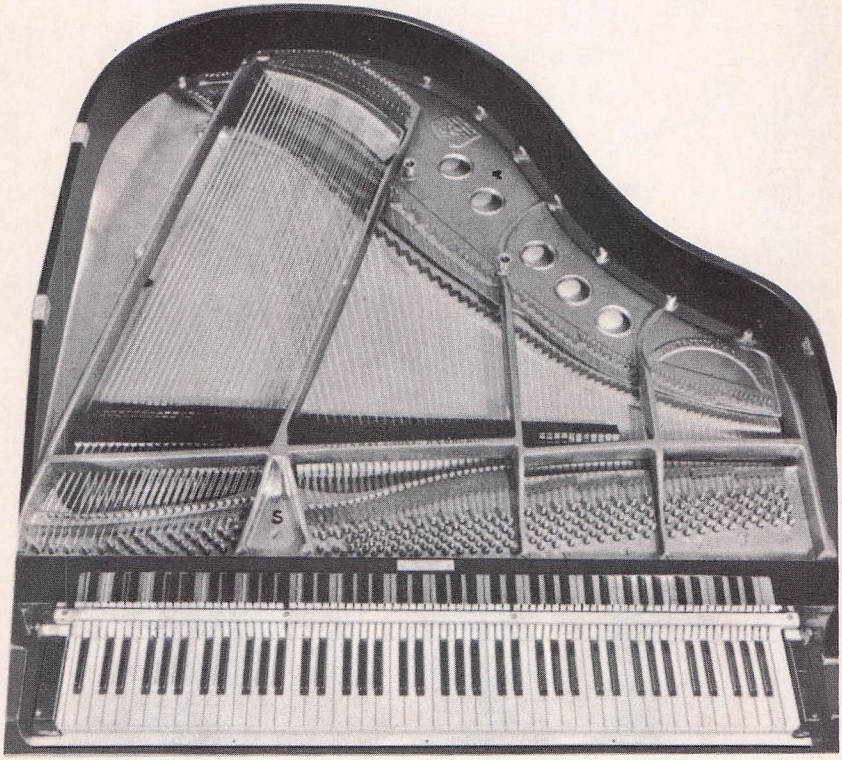
1. LA TROMPETTE. — *Sous sa forme actuelle, c'est un instrument en cuivre, haut de 51 cm, constitué par un tube cylindrique replié sur lui-même et se terminant en pavillon. Trois pistons permettent de modifier la longueur de la colonne d'air, donc la hauteur des sons émis.*

2. LE TROMBONE. — *On le construit sous sa forme actuelle et on l'utilise dès le Moyen Age, mais c'est Beethoven qui, dans sa V^e symphonie, l'intègre définitivement à l'orchestre. C'est un instrument grave; en tirant sa coulisse, on allonge la colonne d'air mise en vibration, ce qui abaisse encore la hauteur des sons émis naturellement par l'instrument.*

3. LE COR. — *Hauteur : 60 cm. Largeur : 50 cm. Dérivé de la trompe de chasse, le cor s'est intégré à l'orchestre au cours du XVIII^e siècle. C'est un tube cylindrique de cuivre enroulé sur lui-même, puis s'évasant en un large pavillon. Pour en jouer, l'interprète utilise une embouchure conique sur laquelle les lèvres agissent comme une anche double. En 1815, on lui adjoint des pistons qui, en augmentant à volonté la longueur du tube principal, permettent de produire des sons plus graves.*

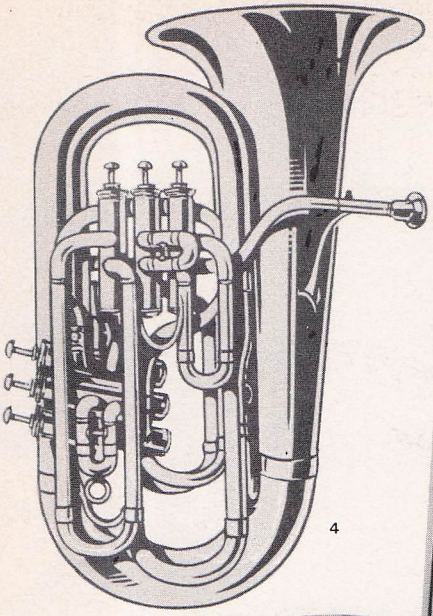
4. LE TUBA. — *Forme la basse de la famille des saxhorns (du nom d'Adolphe Sax, leur créateur, en 1845). Le tuba joue un rôle important dans l'orchestre. D'une hauteur de 65 cm environ, il se compose d'un long tube de cuivre de perce conique, replié sur lui-même et terminé par un grand pavillon. Son embouchure est plus arrondie que celle du cor. Il est muni de quatre, cinq ou six pistons.*

5. LE BUGLE. — *Le bugle a la forme d'une trompette courte et large. Il n'est employé que dans les musiques militaires, les fanfares et les harmonies.*

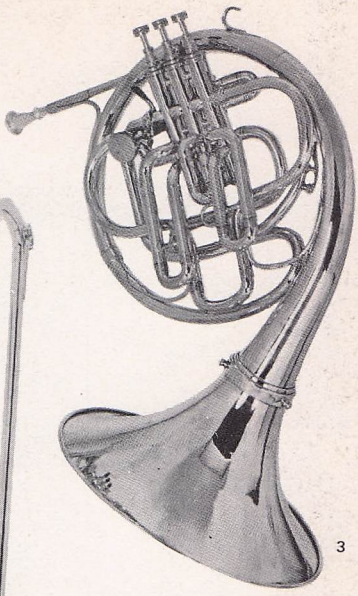


Le PIANO est, comme le clavecin, un instrument à cordes et à clavier, mais le son y est produit par de petits marteaux qui frappent les cordes lorsqu'ils sont lancés par l'extrémité de la touche. Les premiers instruments, appelés « piano-forte », apparaissent en Italie vers 1710, puis en Allemagne et en France. Après une période de tâtonnements qui dure plus d'un siècle, Sébastien Erard met au point (1818) une mécanique dite « à double échappement » qui résout tous les problèmes et reste encore utilisée de nos jours. Succédant au clavecin dans la faveur du public à partir de 1780, le piano ne cesse de gagner en puissance et en étendue (actuellement plus de sept octaves). Un immense répertoire lui est destiné, où il intervient soit en soliste, soit pour l'accompagnement.

LES BOIS
2
1
4
7
6
3
5

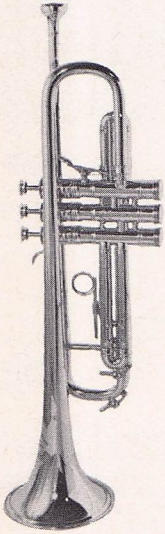


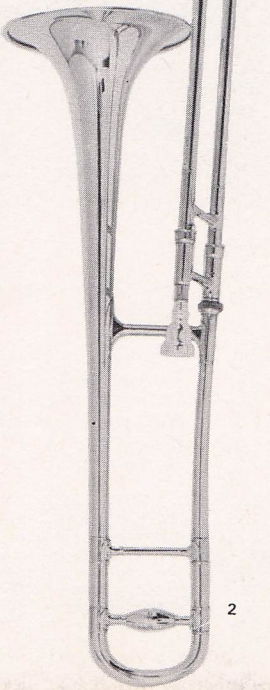
4



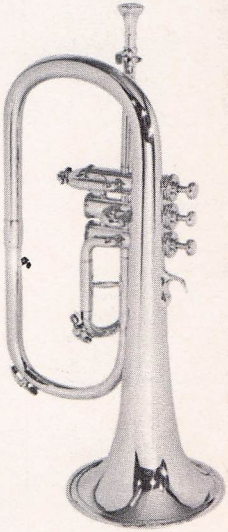
3

LES CUIVRES

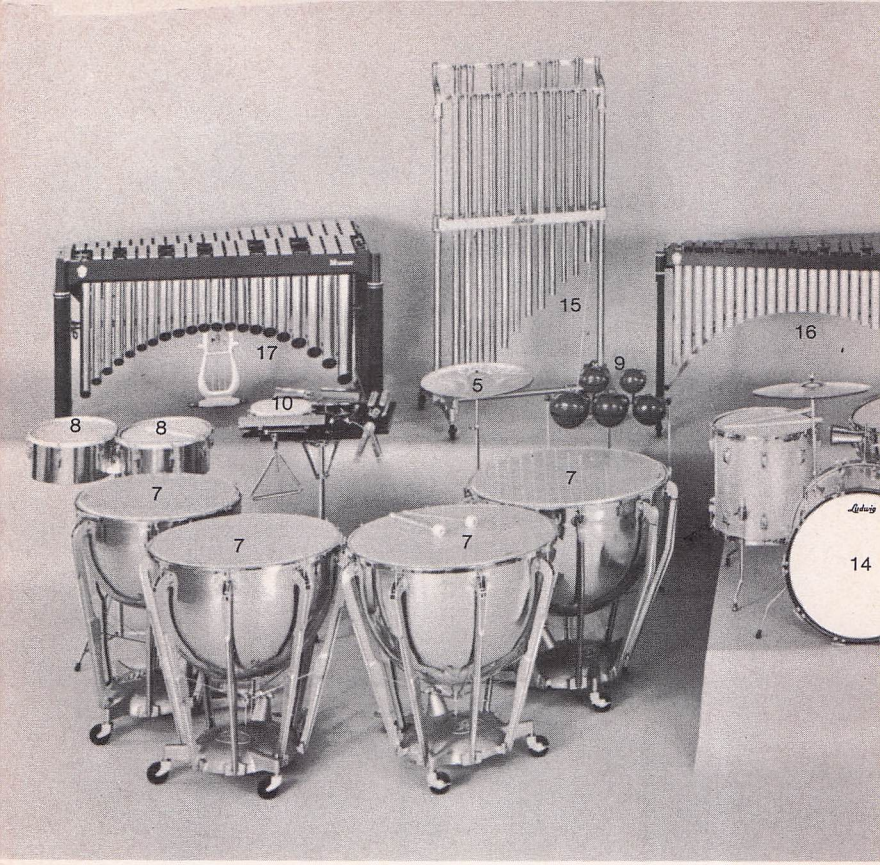




2



5



LA PER

1 - Grosse caisse
2 - Caisses claires
3 - Tambour militaire
4 - Cymbales de concert
5 - Cymbales suspendues
6 - Gong symphonique
7 - Quatre timbales à pédale
8 - Timbalés
9 - Jeu de cinq temple-block
10 - Tablette accessoires (gauche) comprenant :
Triangle
Tambour de basque
Castagnettes
Cloche de vache (ou bloc-métal)
Wood block (ou bloc de bois)
Crécelle
Grelots
11 - Tablette ac
compren
Jazzo-flûte
Fouet
Maracas
Wood-bloc
Guiros
12 - Bongos
13 - Glockenspi

LES INSTRUMENTS DE PERCUSSION possèdent, en dépit de la diversité de leur forme et des matériaux dont ils sont construits, un caractère commun : ils doivent être « percutés » pour produire un son. Selon leur nature, on les frappe avec des baguettes (tambour, xylophone), une mailloche (grosse caisse, gong), les doigts ou la main (tambour de basque); pour les cymbales, ce sont les deux parties de l'instrument lui-même qui, frappées l'une contre l'autre, se mettent à vibrer. Certains de ces instruments remontent à l'Antiquité (cymbales, castagnettes, tambourin); d'autres entrent en usage au cours du Moyen Age

CUSSION

cessoires (droite)
nt :

(ou bloc de bois)

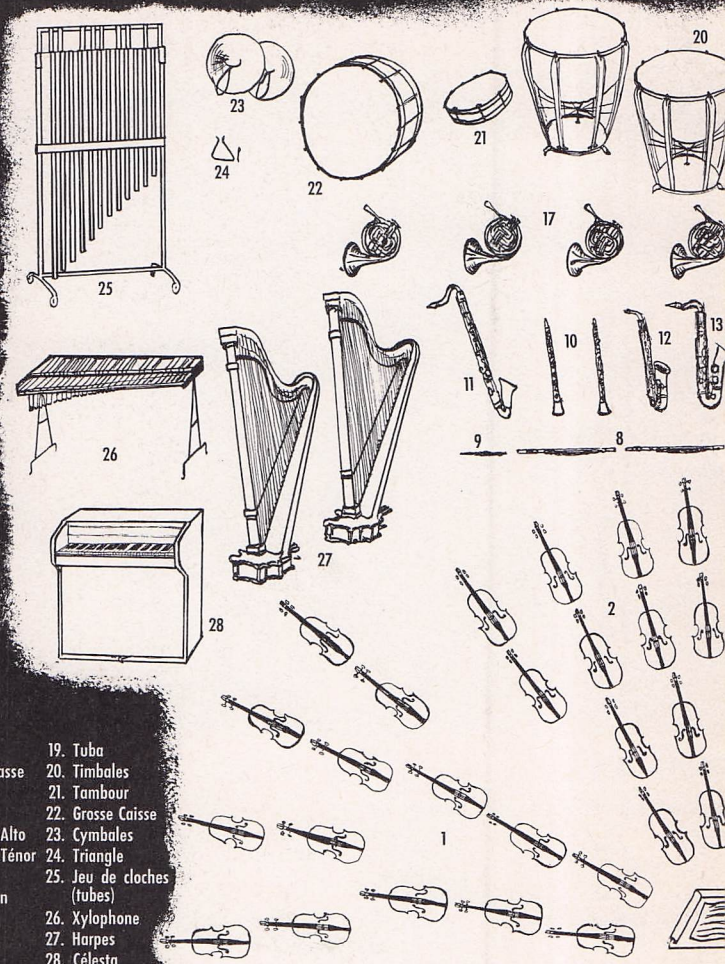
14 - Batterie jazz
comprenant :
Grosse caisse à pédale
Tom basse
Tom aigu
Caisse claire
Deux cymbales suspendues
Cymbale charleston

15 - Jeu de cloches (tubes)

16 - Xylophone
17 - Vibraphone
18 - Marimba
19 - Jeu de petits tambours sans timbre

(tambours, petites timbales). Un dernier groupe est de fabrication récente : xylophone (fin du XIX^e siècle), vibraphone (vers 1920). Depuis une quarantaine d'années se multiplient les instruments d'origine exotique: tam-tam, bongo maracas, temple-block, introduits par les formations typiques et de jazz. Essentiellement représentés dans l'orchestre du XVII^e siècle par les timbales, les instruments de percussion prennent une importance considérable à l'époque romantique. De nos jours, ils jouissent d'une faveur particulière.

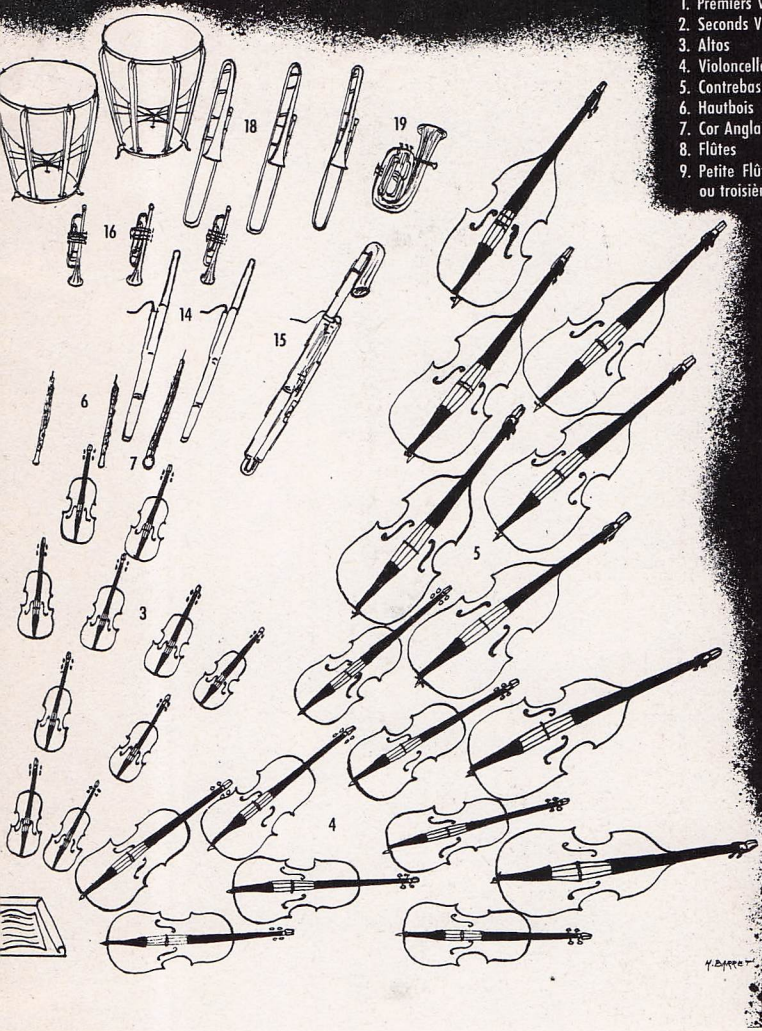
DISPOSITION D'UN ORC



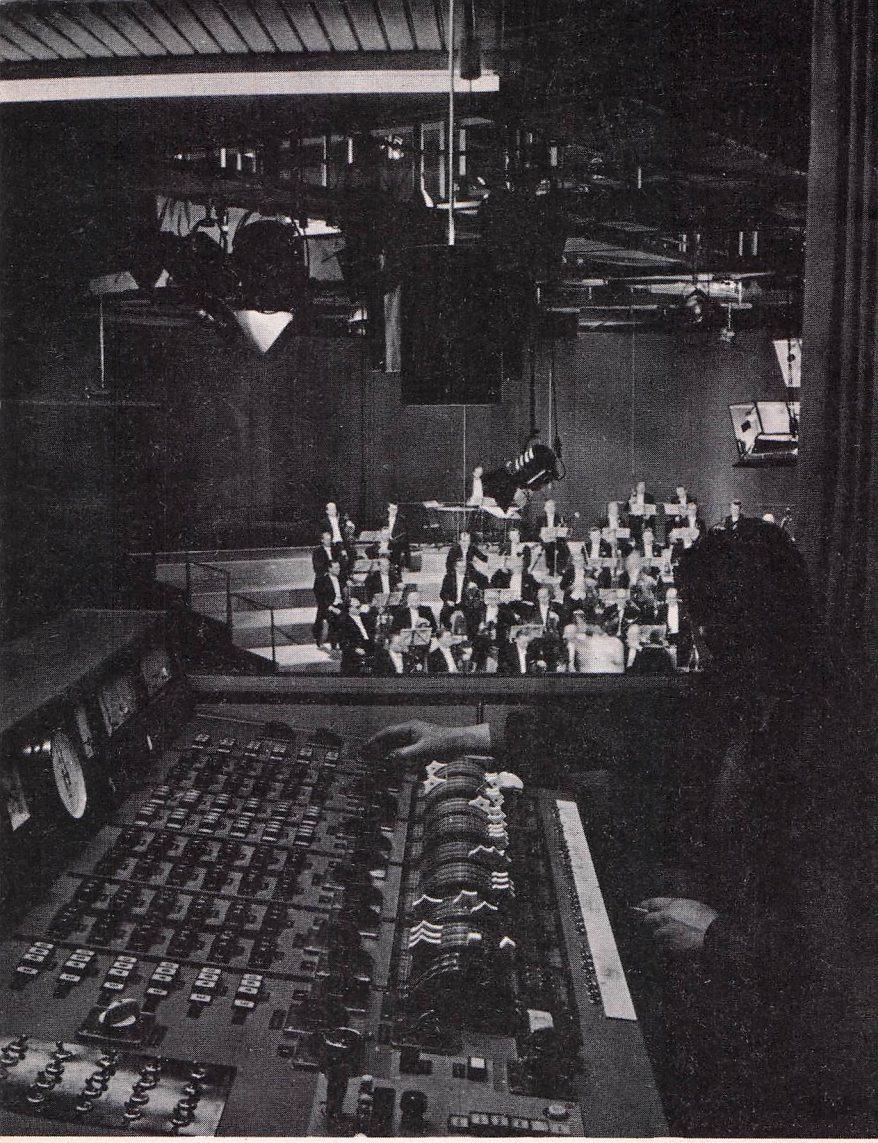
10. Clarinettes
11. Clarinette Basse et troisième Clarinette
12. Saxophone Alto
13. Saxophone Ténor
14. Bassons
15. Contrebasson
16. Trompettes
17. Cors
18. Trombones
19. Tuba
20. Timbales
21. Tambour
22. Grosse Caisse
23. Cymbales
24. Triangle
25. Jeu de cloches (tubes)
26. Xylophone
27. Harpes
28. Célesta

L'orchestre moderne est le fruit d'une longue évolution qui prend sa source dans les groupements instrumentaux du Moyen Age, puis de la Renaissance, et trouve sa structure type vers 1670. Il ne cessera de se perfectionner et comprend, aujourd'hui, une centaine d'instrumentistes. Autour du quatuor à cordes (premiers et seconds violons, altos, violoncelles, auxquels s'ajoutent les contrebasses) sont groupés les instruments à vent; les bois : trois flûtes, deux hautbois et un cor anglais, deux clarinettes et une clarinette basse, deux bassons et un contrebasson; les cuivres :

HESTRE SYMPHONIQUE

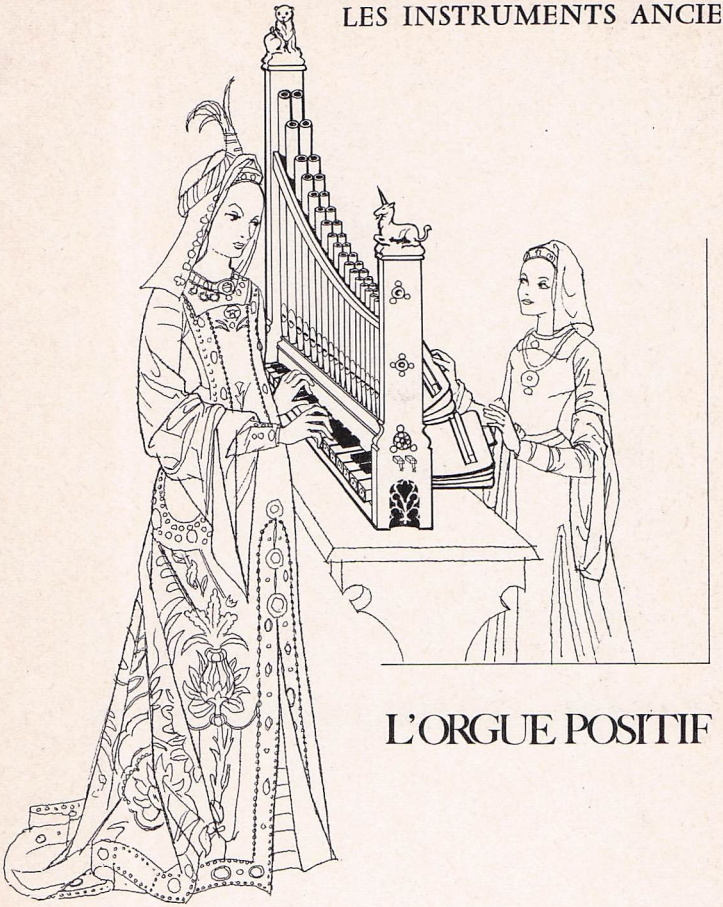


quatre cors, deux ou trois trompettes, deux ou trois trombones, un tuba et des saxophones. Les instruments de percussion comprennent essentiellement quatre timbales, la batterie (tambour, grosse caisse, cymbales, triangle), les xylophones, jeu de cloches, celesta, etc. Une ou deux harpes complètent cet ensemble. Les instruments sont groupés en vue de faciliter la direction du chef et en fonction de la sonorité désirée. Nous avons représenté ici la disposition américaine qui, utilisée dès 1945 par Léopold Stokowsky, tend à se généraliser.



Transmission d'un concert symphonique à la télévision. L'orchestre, vu d'une cabine de techniciens.

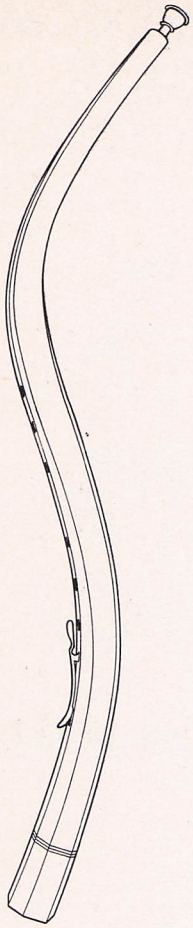
LES INSTRUMENTS ANCIENS



L'ORGUE POSITIF

SAUFNAI

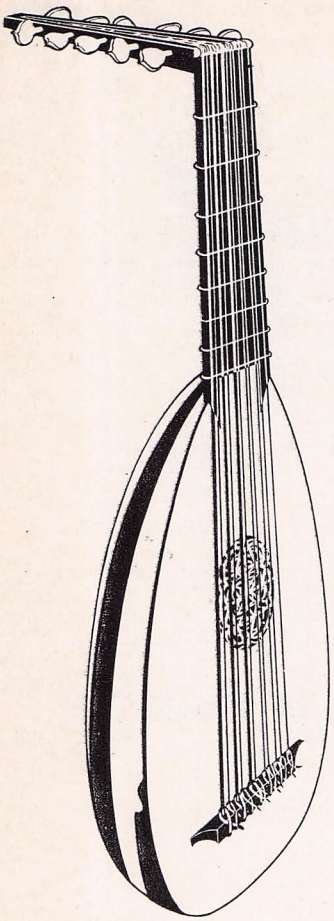
L'ORGUE, inventé à Alexandrie au III^e siècle avant J.-C., est un instrument à vent composé de tuyaux qui émettent un son lorsqu'ils sont traversés par une colonne d'air. Cet air passe dans les tuyaux quand on abaisse les touches du clavier qui leur correspondent. Dès le Moyen Age, il existe trois sortes d'orgues : L'ORGUE PORTATIF, de petite taille; L'ORGUE POSITIF, qui se pose sur une table; L'ORGUE DE TRIBUNE, plus volumineux. L'orgue positif, dont l'étendue peut atteindre quatre octaves, n'est pas seulement un instrument d'église. De riches amateurs en possèdent. Ils l'utilisent pour interpréter des transcriptions de chansons et de danses, soutenir des chanteurs ou un ensemble instrumental.

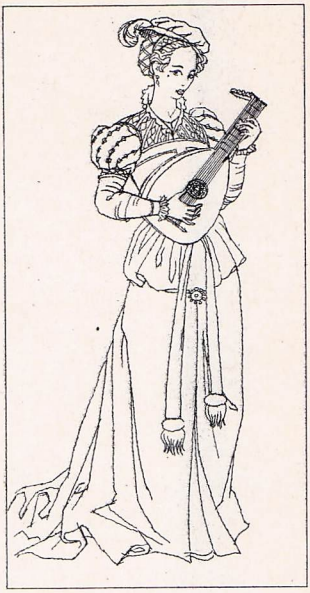


LE CORNET A BOUQUIN

SAUFNAI

LE CORNET est un des instruments à vent favoris entre 1500 et 1650. De perce conique, il peut être façonné dans une défense d'éléphant ou fabriqué en bois recouvert de cuir. A son extrémité la plus étroite s'adapte une embouchure d'ivoire creusée en forme de demi-sphère, appelée « bouquin ». Six ou sept trous sont pratiqués dans sa paroi afin de modifier la longueur de la colonne d'air vibrante. Ils se bouchent avec les doigts, sauf pour les instruments graves qui sont munis d'une clé. Il existe également des CORNETS DROITS, qui ne diffèrent des précédents que par leur forme et des CORNETS MUETS, sans embouchure apparente. D'une sonorité très particulière, le cornet couvre une étendue qui peut dépasser deux octaves.

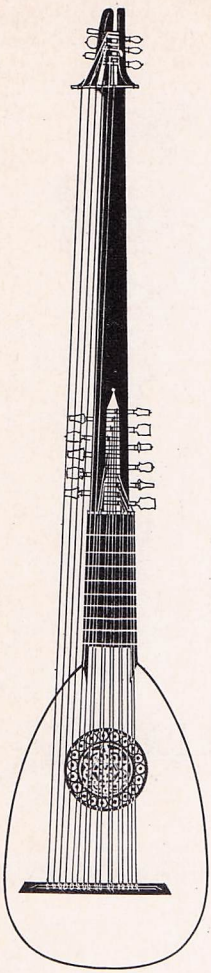




LE LUTH

SAUFNAI

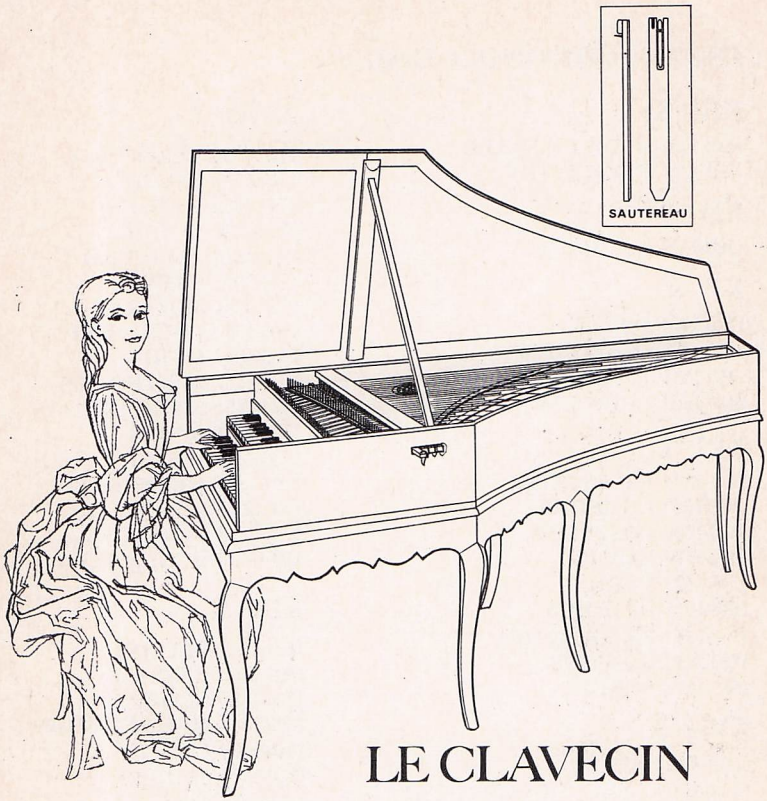
LE LUTH est un instrument à cordes pincées; originaire des pays arabes, il pénètre en Europe avant le X^e siècle. Sa caisse se compose de côtes de bois (ou d'ivoire) et d'une fine table de résineux. Son manche se termine par un cheviller rejeté vers l'arrière afin de résister à la forte tension des cordes. Vers 1550, le luth possède six rangs de cordes de boyau, accordées sur le modèle de: sol, do, fa, la, ré, sol. Mises en vibration par les doigts de la main droite, ces cordes peuvent produire des sons de plus en plus aigus, à condition de raccourcir leur longueur vibrante en les pressant sur la touche avec les doigts de la main gauche. Instrument-roi de la Renaissance, le luth connaît un immense succès qui se prolonge jusqu'au XVIII^e siècle.



LE CHITARRONE

SAUFNAI

LE CHITARRONE, d'origine italienne, apparaît vers 1570. C'est un luth amplifié, d'où le nom d'archiluth qui lui est souvent donné. Principalement destiné à accompagner des chanteurs ou soutenir un ensemble instrumental, le chitarrone doit pouvoir émettre des sons très graves; à cette fin, le manche normal du luth, considérablement allongé, se termine par un second cheviller auquel s'accrochent de quatre à huit longues cordes. Complétant le montage habituel du luth, celles-ci sont accordées en fonction de la pièce à interpréter. D'un maniement délicat, cet instrument sera bientôt concurrencé par le THEORBE, autre type d'archiluth moins volumineux.



LE CLAVECIN

SAUFNAI

LE CLAVECIN, instrument à clavier et à cordes pincées, apparaît en Europe dès le XV^e siècle. Il se compose d'une volumineuse caisse de résonance sur laquelle sont tendues des cordes de métal, et d'un ou deux claviers dont les touches, agissant comme des leviers, actionnent des SAUTEREAUX. Le sautereau est une réglette de bois qui porte un bec de plume et un étouffoir de feutre; lorsqu'il « saute », le bec de plume griffe la corde, ce qui la met en vibration et produit un son; lorsqu'il retombe, l'étouffoir s'applique sur la corde, arrêtant la vibration, donc l'émission du son. Grâce à son timbre brillant, son ampleur sonore et son étendue (quatre, puis cinq octaves), le clavecin est l'instrument favori aux XVII^e et XVIII^e siècles.

INDEX CHRONOLOGIQUE

XIII^e S.

1240-1287 A. DE LA HALLE
1291-1361 P. DE VITRY

XIV^e S.

1300-1377 MACHAUT

XV^e S.

1400-1474 DUFAY
1430-1495 OCKEGHEM
1450-1521 J. DES PRÉS
1480-1560 JANEQUIN

XVI^e S.

1525-1594 PALESTRINA
1528-1600 LE JEUNE
1531-1606 COSTELEY
1532-1594 LASSUS
1543-1623 BYRD
1548-1611 VICTORIA
1567-1643 MONTEVERDI
1583-1625 GIBBONS
1585-1672 SCHÜTZ

XVII^e S.

1632-1687 LULLI
1634-1704 M.-A. CHARPENTIER
1653-1713 CORELLI
1659-1695 PURCELL
1660-1725 A. SCARLATTI
1660-1744 CAMPRA
1668-1733 F. COUPERIN
1671-1750 ALBINONI
1678-1741 VIVALDI
1681-1767 TELEMANN
1683-1764 RAMEAU
1685-1750 BACH
1685-1759 HÆNDEL
1685-1757 D. SCARLATTI
1692-1770 TARTINI

XVIII^e S.

1710-1736 PERGOLÈSE
1714-1787 GLUCK
1732-1809 HAYDN
1734-1829 GOSSEC
1740-1816 PAISIELLO
1741-1813 GRÉTRY
1756-1791 MOZART
1760-1842 CHERUBINI
1763-1817 MEHUL
1770-1827 BEETHOVEN
1774-1851 SPONTINI
1782-1871 AUBER
1786-1826 WEBER
1791-1864 MEYERBEER
1792-1868 ROSSINI
1797-1828 SCHUBERT
1797-1848 DONIZETTI

XIX^e S.

1801-1835 BELLINI
1803-1869 BERLIOZ
1804-1857 GLINKA
1809-1847 MENDELSSOHN
1810-1849 CHOPIN
1810-1856 SCHUMANN
1811-1886 LISZT
1813-1883 WAGNER
1813-1901 VERDI
1817-1890 GADE
1818-1893 GOUNOD
1819-1880 OFFENBACH
1822-1890 FRANCK
1823-1892 LALO
1823-1909 REYER
1824-1884 SMETANA
1824-1896 BRUCKNER
1825-1899 J. STRAUSS
1833-1887 BORODINE
1833-1897 BRAHMS

1835-1921 SAINT-SAËNS
1836-1891 DELIBES
1838-1875 BIZET
1839-1881 MOUSSORGSKY
1840-1893 TCHAÏKOVSKY
1841-1894 CHABRIER
1841-1904 DVORAK
1842-1912 MASSENET
1843-1907 GRIEG
1844-1908 RIMSKY-KORSAKOV
1845-1924 FAURÉ
1848-1933 DUPARC
1851-1931 D'INDY
1853-1929 MESSAGER
1854-1928 JANÁCEK
1855-1899 CHAUSSON
1858-1919 LEONCAVALLO
1858-1924 PUCCINI
1860-1909 ALBENIZ
1860-1911 MAHLER
1860-1956 G. CHARPENTIER
1862-1918 DEBUSSY
1863-1945 MASCAGNI
1864-1949 R. STRAUSS
1864-1955 ROPARTZ
1865-1931 NIELSEN
1865-1935 DUKAS
1865-1957 SIBELIUS
1866-1925 SATIE
1867-1916 GRANADOS
1869-1937 ROUSSEL
1869-1949 PFITZNER
1870-1894 LEKEU
1870-1948 LEHAR
1870-1958 SCHMITT
1872-1915 SCRIABINE
1872-1958 VAUGHAN WILLIAMS
1873-1943 RACHMANINOV
1873-1953 JONGEN
1874-1951 SCHÖNBERG
1875-1937 RAVEL
1876-1946 FALLA
1879-1936 RESPIGHI
1881-1945 BARTOK
1882-1949 TURINA
1882-1967 KODALY
1882 MALIPIERO
1882-1971 STRAVINSKY
1883-1945 WEBERN
1883-1947 CASELLA
1885-1935 BERG
1885-1965 VARÈSE
1887-1959 VILLA-LOBOS
1890-1959 MARTINU
1890-1962 IBERT
1891-1953 PROKOFIEV
1892-1955 HONEGGER
1892-1963 LAJTHA
1892 MILHAUD
1895-1963 HINDEMITH
1895 ORFF
1898-1937 GERSHWIN
1899-1963 POULENC
1899 AURIC

XX e

1900 COPLAND
1901 EGK
1901 SAUGUET
1901-1971 TOMASI
1902 WALTON
1903 BLACHER
1904 DALLAPICCOLA
1905 BERNIER
1905 JOLIVET
1906 CHOSTAKOVITCH
1908 MESSIAEN
1910 BARBER
1911 MENOTTI
1913 BRITTEN
1915 LANDOWSKI
1916 DUTILLEUX
1924 NONO
1925 BOULEZ
1926 HENZE
1928 STOCKHAUSEN

INDEX ALPHABÉTIQUE

ABSIL, **156**
ADAM, **76**
ADAM DE LA HALLE, **23**
ALBENIZ, **157**
ALBINONI, **44**
ALBRECHTSBERGER, **70**
ALLEGRI, **32**
AMATI, 44
ANNUNZZIO (d'), 129, 131
APOLLINAIRE, 139
ARCADELT, 33
ARISTOPHANE, 10
ARISTOTE, 10
ARMSTRONG, **163**, 166
ARTHUYS, **175**
AUBER E., **76**
AUBERT L., **135**
AUBIN, **141**
AUDRAN, **161**
AURIC, 136, **139**

BABBITT, **175**
BACH J.-S., 32, 40, 42, 43, **53** à **57**, 81, 93, 118, 124
BACH P.E., 43
BAÏF, 33
BALAKIREV, **144**
BARBARIN, **163**
BARBER S., **158**
BARDI, 35
BARRAUD H., **140**
BARTOK, **152**, 153, 154
BASIE Count, **167**
BAUDELAIRE, 97, 124, 126, 127, 131
BAUDRIER, **141**
BAYLE, **175**
BAX, **154**
BAYREUTH, 95, 98, 128
BEAUMARCHAIS, 65
BEETHOVEN, 43, 57, 59, 62, **68** à **71**, 75, 77, 81, 87, 96, 118, 119, 179, 186
BEIDERBECKE, **166**
BELLINI, **74**, 82
BENATZKY, **161**
BENOIT, **155**
BERG A., **171**, 173
BERGER, 80
BERIO, **175**
BERLIN I., **161**
BERLIOZ, 72, 75, 77, 78, 81, **87** à **91**, 93, 95, 119, 144, 151
BERNANOS, 139
BERNIER R., **156**
BERNSTEIN L., 161
BIZET, 77, **120**, 121, 122
BLACHER, **111**
BLANCHET, 157
BLOCH, 157
BLOCKX, **155**
BOECK (de), **155**
BOIELDIEU, **75**, 76
BONDEVILLE, **140**
BONN, 68, 93
BONONCINI, 25
BORODINE, **144**
BOULEZ, **173**, 175
BOZZA, **140**
BRAHMS, **105**, 106
BRENTANO, 70
BRITTEN, **155**
BRUCKNER, **105**
BRUNEAU, **124**
BRUXELLES, 111
BULL J., **28**
BUSONI, **106**
BUSSER, **139**
BUXTEHUDE, 54, 57
BYRD, **28**
BYRON, 94

CACCINI, 35, 39
CALZABIGI, 51
CAMBERT, 39
CAMPRA, **46**
CAPLET, **135**
CARISSIMI, **40**
CASELLA, **115**
CAVALIERI, **40**
CAVALLI, **38**
CHABRIER, **124**
CHAILLEY, **141**
CHAMPAGNE (Thibaud de), **23**

CHARPENTIER G., **124**
CHARPENTIER M.-A., **40**, 46
CHAUSSON, **125**
CHERUBINI, 53, **75**, 76, 77
CHICAGO, **166**
CHINE, **181**
CHOPIN, 74, **91**, 92, 95, 127
CHOSTAKOVITCH, **151**
CHRISTIAN C., **167**
CHRISTINE, **161**
CLAUDEL, 139
CLEMENTI, 76
CLICQUET-PLEYEL, **136**
COCTEAU, 136, 139
COLEMAN O., **169**
COLETTE, 132
COLTRANE, **169**
COPLAND A., **158**
CORELLI, 42, 43, 44, 57
COSTELEY, 33
COUPERIN F., 42, 45, **46**, 57
CUI, **144**

DALAYRAC, **41**
DALLAPICCOLA, **173**
DARGOMIJSKY, **144**
DAVIS M., **169**
DEBUSSY, 38, 92, 126, **128** à **131**, 132, 135, 136, 152, 153
DELAGE, **135**
DELANNOY, **135**
DELIBES, **120**
DELVINCOURT, **139**
DENNER, 186
DESORMIÈRE, **136**
DESTOUCHES, **47**
DIAGHILEV, 148
DODDS, **163**, 166
DOLPHY E., **169**
DONI, 25
DONIZETTI, **74**
DORET, **157**
DRESDE, 78, 96
DUCASSE, **135**
DUFAY G., **29**, 30
DUKAS, **125**
DUMAS Fils, 83
DUPARC, **124**, 126
DUPRÉ M., **140**
DUREY, 136, **139**
DURUFLE, **140**
DUTILLEUX, **141**
DUTREY, **163**
DVORAK, **151**

EGK, **111**
ELGAR, 154
ELLINGTON Duke, **167**
ERARD, 185, 187
ESCHYLE, 10, 11
ESTERHAZY, 59, 62, 79
EURIPIDE, 10

FALLA, (de) **157**
FAURÉ, 92, **126**, 128, 133, 136
FAVART, 41
FERRARI, **175**
FORTNER, **171**
FRANÇAIX, **141**
FRANCK, **124**, 125, 126, 155
FRANKEN, 39
FRIML, 161
FROBERGER, 54

GABRIELI, 42
GADE, **154**
GALILÉE, 35
GALLOIS-MONTBRUN, **141**
GARCIA-LORCA F., 171
GAUBERT, **135**
GERSHWIN, **158**, 161
GERVAISE C., **28**
GESUALDO, 33
GIBBONS, **28**
GILLESPIE, **167**, 169
GLAZOUNOV, **146**
GLINKA, **144**
GLUCK, 38, **51**, 63, 74, 75, 87
GOETHE, 79, 89, 90, 94, 119, 125
GOLDONI, 62
GOODMAN, **167**
GOSSEC, 43, 53, 63
GOUNOD, 75, **118**, **119**, 120, 121
GRANADOS, **157**
GREBAN A., **21**
GRÈCE, 9
GRÉGOIRE (Pape), **17**
GRETRY, **41**, 63, 76
GRIEG, **154**
GUI D'AREZZO, 24

HAENDEL, 40, 42, 43, 51, 53, **57** à **59**
HAHN, **161**
HALÉVY Fromental, 76, **77**, 120
HALÉVY Ludovic, 77
HARDIN L., **163**
HARLEM, **167**
HAUER, **170**
HAYDN J., 43, **59** à **62**, 70, 71
HAYDN M., 77
HEINE, 79, 94
HENDERSON F., **167**
HENRY, **174**, 175
HENZE H.W., **171**
HEROLD, **76**
HERVÉ, **161**
HINDEMITH, **107**, 171
HOFFMANN, 160
HOLST, **154**
HOMÈRE, 9
HONEGGER, **136**, 137, 139
HUBER, **157**
HUGO. 72, 87, 95

IBERT, **140**
IBSEN, 154
INDES, 183
INDY (d'), 51, **125**, 126, 135, 192

JACOB M., **136**
JANACEK L., **151**
JANEQUIN Cl., **32**
JAPON, **182**
JAQUES-DALCROZE, 156
JODELLE, 33
JOLIVET, **141**
JOMMELLI, **44**
JONGEN J., **156**
JONGEN L., **156**
JOSQUIN des PRÉS, **30**, 33

KAGEL, **175**
KALMAN, 161
KAYSER, 39
KEPPARD, 166
KLEBE G., **171**
KLOSE, **157**
KODALY, 152, **153**, 154
KŒCHLIN, **133**
KOTONSKI, **175**
KUHNAU, 54

LAJTHA, **153**
LALO, **119**
LANDOWSKI, **141**
LAPARRA, **139**
LASSUS R. (de), **30**, 32, 33
LECOCQ, **161**
LECONTE DE LISLE, 124
LE FLEM, **126**
LEHAR, **161**
LEIPZIG, 56, 81, 93, 96, 118
LE JEUNE, 33
LEKEU, **155**
LEONCAVALLO, **114**
LEONIN, 20
LE ROUX, **173**
LESUEUR, 53, **75**, 87
LESUR, **142**
LICHNOWSKY, 70
LISZT, 57, 72, 81, 90, **91**, 93, **95**, **96**, 98, 151
LOCATELLI, **43**
LOEWE, 161
LOUCHEUR, **140**
LOUIS II, 98
LOUYS, 128, 131
LULLI, 39, 40, **45**, 46, 47, 51, 52
LUTHER Martin, **32**

MACHAUT (de), **21**
MADERNA, **175**
MAETERLINCK, 128, 131
MAHLER, **105**
MALEC, **175**
MALIPIERO, **115**
MALLARMÉ, 128, 131, 132
MARENZIO, 33
MARTIN, 157
MARTINU, 126, **151**
MASCAGNI, **114**
MASSENET, **120**, 123, 126, 161
MATTHESON, 39, 43, 57
MAUDUIT, 33
MEHUL, 53, **75**, 76
MEILHAC, 77
MENDELSSOHN, 57, **80**, **81**, 87, 90, 93, 118, 154
MENOTTI, **158**
MESSAGER, **161**

MESSIAEN, **142,** 143, 173
MEYERBEER, **76,** 118
MIGOT, **140**
MILAN, 74, 116
MILANO (de) F., **28**
MILHAUD, **136**
MINGUS C., **169**
MOLIÈRE, 45
MOMPOU, **157**
MONK Th., **167**
MONSIGNY, 41, 76
MONTEVERDI, 33, **35,** 38, 71, 86, 115
MOREAU J.B., **40**
MORTON J.R., **163,** 166
MOULAERT, **156**
MOUSSORGSKY, 38, 131, **144,** 145, 146
MOZART, 43, 47, 59, 62, **63** à **67,** 86
MUNICH, 30, 98, 105
MURGER, 111, 115
MUSET Colin, **23**
MYSTÈRES, **20**

NAPLES, 73, 74, 114
NEEFE, 68
NÉRI (*de*), 40
NIEDERMEYER, 126, **156**
NIELSEN C., **154**
NIETZSCHE, 120
NIJINSKY, 129
NONO, **173**
NOONE J., 166
NOUVELLE ORLÉANS, **163**

OFFENBACH, 76, 77, **159,** 160, 161
OCKEGHEM, **30**
OLIVER K., **163**
ORFF, **111**
ORIENT, **181**

PACHELBEL, 54
PAËR, **53**
PAISIELLO, 44, **53**
PALESTRINA, **30,** 33
PARKER C., **167,** 169
PARMEGIANI, **175**
PEDRELL, **157**
PELLEGRIN, 50
PENDERECKI, **175**
PERGOLÈSE, 41, 44
PÉRI, 35
PEROTIN, 20
PERRIN, 39, 45
PFITZNER, 30
PHILIDOR, **41**
PHILIPPOT, **175**
PICCINI, 52, 63
PICOU, **163**
PIERNE, **125,** 126
PLANQUETTE, **161**
PLATON, 10, 13, 136
POË, 140
POITIERS (de) Guillaume, **23**
POOT, **156**
PORPORA, 44, 59
PORTER Cole, **161**
POUCHKINE, 144, 146
POULENC, 136, **139**
POUPLINIÈRE (*La*), 50
POUSSEUR, **175**
PRÉVOST (*Abbé*), 123
PROKOFIEV, 146, **149,** 150
PUCCINI, **111** à **114,** 115, 120
PURCELL, **71**

QUINAULT, 45
QUINET, **156**

RABAUD, **139**
RACHMANINOV, **146**
RACINE, 40, 46
RAMEAU, 46, **47,** 50, 51, 52, 125
RAVEL, 92, 126, **132,** 134, 135, 136, 139, 144, 153
REIBEL, **175**
RESPIGHI, **114**
REYER, **119**
RIEMANN, 25
RIMSKY-KORSAKOV, 144, **146,** 148, 149
RINUCCINI, 35
RIVIER, **140**
ROLAND-MANUEL, **135**
ROME, 13, 14, 15, 16, 40
RONSARD, 33
ROPARTZ, **125**
RORE (de), 33
ROSSI L., **38,** 39
ROSSINI, 70, **73, 74,** 82, 118
ROULLET (*du*), 52
ROUSSEAU, 41, 72, 73
ROUSSEL, **125,** 126

RUBINSTEIN, **146**
RUSSEL G., 169

SAINT-EXUPÉRY, 173
SAINT-SAËNS, 77, **120**, 126
SALIERI, 70
SALZBOURG, 63
SAMMARTINI, **43**, 51
SAND G., 72, 91
SARDOU, 112
SATIE, 126, **135**, 136, 192
SAUGUET, **136**
SAX A., 186, 187
SCARLATTI A., 39, 44, 74, 86
SCARLATTI D., 44, 57
SCHAEFFER, **174**, 175
SCHILLER, 71, 79, 171
SCHMITT F., 126, **135**
SCHÖNBERG, 149, **170**, 171, 173
SCHUBERT, 70, 71, 72, **78**, **79**, 80, 93, 95
SCHUMANN, 57, 72, 77, 81, 88, **93** à **95**, 128
SCHÜTZ, **32**, 39
SCRIABINE, **146**
SEDAINE, 41
SHAKESPEARE, 87, 150, 171
SIBELIUS, **154**
SMETANA, **151**
SOPHOCLE, 10
SPONTINI, **73**
STAMITZ, **43**
STOCKHAUSEN, **173**, 175
STOKOWSKY, 193
STRADIVARIUS, 44
STRAUS O., **161**
STRAUSS J., 160, **161**
STRAUSS R., **105**, 107, 110, 111
STRAVINSKY, 132, 146, **148**, 150, 153, 171, 173
SÜSSMAYER, **66**
SUTER, **157**

TAILLEFERRE, 136, **139**
TAKEMITSU, **175**
TARTINI, 43
TCHAÏKOVSKY, 128, **146**, 148
TELEMANN, 42
TERPANDRE, 9
THIRIET, **141**
THOMAS, **77**
TINEL, **155**
TIPPETT, **154**
TOMASI, **140**
TORELLI, 44
TOURNEMIRE, 126
TURINA, **157**

VARÈSE, **158**, 175
VARNEY, **161**
VAUGHAN WILLIAMS, 154
VENISE, 73, 96, 97, 98
VENTADOUR (de), **23**
VERDI, **81** à **86**, 91, 111, 117, **120**
VERLAINE, 124, 126, 127, **131**
VICTORIA, **30**
VIENNE, 51, 62, 63, 68, 70, **77**, **78**, 79, 97, 101, 105, 111, 173
VILLA-LOBOS, **159**
VILLON F., 131
VITALI, 42, 44
VITRY (de), **21**
VIVALDI, 44
VOGLER, 76, 77

WAGNER, 38, 53, 72, 77, 78, 91, 93, 95, **96** à **104**, 105, 111, 118, 119, 120, 128, 131, 170
WALLER F., **167**
WALTON, **154**
WEBER, 53, 70, 71, 72, 76, **77**, **78**, 87, 95
WEBERN, **171**
WEIMAR, 56, 90, 95
WEINLIG, 96
WELDON, **163**
WIECK Clara, 93
WILDE, 110

YOUMANS, **161**
YOUNG, **169**
YSAYE E., **155**
YSAYE T., **156**
YVAIN, **161**

XENAKIS, **175**

ZOLA, 121, **124**

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

BERTRAND (Paul). — *Précis d'histoire de la musique* (Paris, Leduc).

CANDÉ (Roland de). — Dictionnaire des musiciens (Paris, Seuil, 1964).

COMBARIEU (Jules). — *Histoire de la musique des Origines au début du vingtième siècle.* 3 vol. (Paris, Colin, 1923), 4e et 5e vol., par R. Dumesnil (1957-1960).

Encyclopédie de la musique, en 3 volumes (Paris, Fasquelle, 1958-1959-1960)

Histoire de la musique : Encyclopédie de la Pléiade (Paris, Gallimard, tome 1-1960, tome 2-1963).

D'INDY (Vincent). — *Cours de composition musicale en quatre volumes* (Paris, Durand, 1912, 1933, 1950).

JAMIN (Jacqueline). — *De la Lyre d'Orphée à la musique électronique* (Paris, Leduc, 1961).

LANDORMY (Paul). — *Histoire de la musique* (Paris, Mellottée, 1913).

LEIBOWITZ (René). — *Schönberg et son école* (Paris, J.-B. Janin, 1947).

La musique des origines à nos jours (Paris, Larousse, 1946).

La Revue musicale : Expériences musicales (Paris, Masse, 1957, n° 236, 1959. n° 244).

La Revue musicale : Erik Satie ; son temps et ses amis (Paris, Masse, 1952, n° 214).

ICONOGRAPHIE

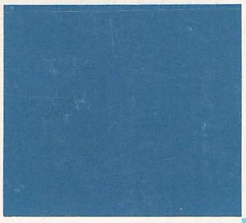
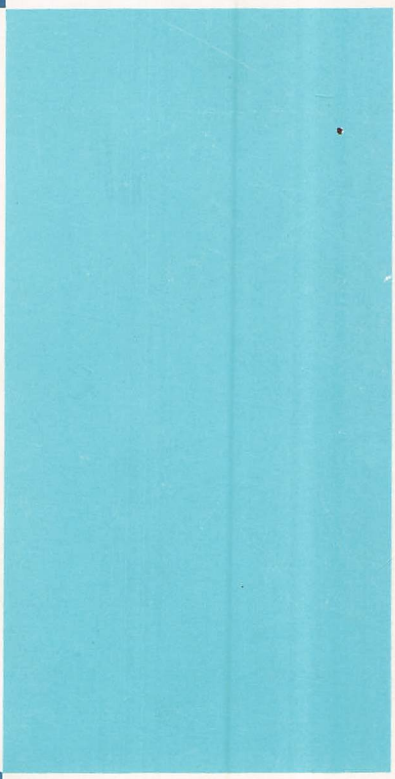
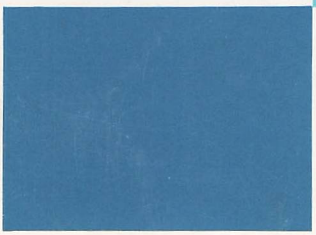
Alinari, Florence : *p. 14.* — Ambassade du Japon, Paris : *couv. 2.* — Archives photographiques : *pp. 28, 127.* — Atlantis Verlag : *p. 182.* — Ballerini et Fratini : *p. 82.* — Bernand : *pp. 18, 48, 89.* — Betz, München : *pp. 31, 147.* — Bibl. Inguimbertine, Carpentras : *p. 94.* — BN : *p. 47.* — British Museum : *p. 58.* — Coll. A. Meyer : *p. 92.* — Ets Couesnon, Paris : *p. 189* (nos 2, 3). — MM. Dupuy, luthiers, Paris : *p. 184* (Cl. Boudreaux). — Elliot et Fry, London : *p. 97.* — Englert, Frankfurt : *p. 36.* — Erard : *p. 185.* — Fayer, Wien : *pp. 110, 115.* — GMF, Wien : *p. 64.* — M. Gueugnon, Dijon : *p. 47.* — Hausmann, Wien : *p. 100.* — Hoffmann, Basel : *pp. 108, 159, 172.* — Lipnitzki : *pp. 67, 129, 152.* — Ludwig Drum, Chicago : *p. 190.* — Manskopf, Frankfurt : *p. 60.* — Manuel : *p. 133.* — Maria Austria, Amsterdam : *p. 61.* — M.G.M. : *p. 16.* — Michel Petit : *p. 26.* — M.T.I., Budapest : *couv. p. 3, pp. 65, 69, 112, 122, 130, 134, 149, 150, 153, 160.* — Nationalbibliothek, Wien : *pp. 68, 80, 106.* — O.R.T.F. : *pp. 11, 174.* — Piccagliani, Milano : *pp. 83, 116, 118, 123.* — Schaeffer, Karlsruhe : *p. 168.* — Schöne, Berlin : *p. 99.* — Ets Selmer, Paris : *pp. 188, 189.* — Steinway & Sons, Hamburg : *p. 187.* — Südwestfunk, Baden-Baden : *p. 194.* — Twentieth Century Fox : *pp. 6, 8.* — U.S.I.S. : *p. 164.* — Viollet : *pp. 107, 137.*

Les dessins représentant des instruments sont des réductions en noir de grandes planches 27 × 34 cm extraites de la collection Les Instruments de Musique en couleurs *(cordes, bois, cuivres, percussion, instruments anciens, instruments extra-européens).*
Les mêmes existent en livrets pour découpages, format 12 × 18 cm, une couleur, chaque livret contenant une série complète.

Autres planches et livrets :

— Les Grands Compositeurs et leurs œuvres : *67 planches doubles 31,5 × 49 cm, bords couleurs.*
— Les Grands du Jazz : *9 photographies originales en couleurs de J.-P. Leloir, 27 × 34 cm.*
— Le Piano : *planche 31,5 × 49 cm en couleurs.*
— L'Orgue : *planche 31,5 × 49 cm, bords couleurs.*
Livret *12 × 18 cm* Orgue et Piano, *pour découpages.*
— *Page* d'Antiphonaire, *planche en couleurs 27 × 34 cm.*
— Disposition habituelle de l'orchestre : *planche double 34 × 53 cm.*

Sur demande, envoi du catalogue complet « Planches et Images Leduc ».

Imprimé en France par FIRMIN-DIDOT S.A.
Dépôt légal : 2e trimestre 1973
N° d'impression : 2882

BUDAPEST. — Jeunes musiciens hongrois d'un orchestre tzigane (cymbalum, clarinette, contrebasse à cordes).